

А.В.СУХОВО-КОБЫЛИН

К.РУДНИЦКИЙ

К.Рудницкий

А.В.СУХОВО-КОБЫЛИН



А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН
Портрет работы В. Н. Тропинина
1847 г.

К. Гудницкий

А.В.СУХОВО-КОБЫЛИН



*Очерк жизни
и творчества*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА
1957

Посвящаю
ТАТЬЯНЕ БАЧЕЛИС

Введение

Творчество Александра Васильевича Сухово-Кобылина, одного из крупнейших русских драматургов, поныне остается малоизученным. Долгая жизнь писателя (1817—1903) известна нам лишь в отрывочных эпизодах. Юношеские встречи Сухово-Кобылина с Гоголем, скандальный судебный процесс, в который был вовлечен будущий драматург, шумный успех его первой комедии «Свадьба Кречинского», запрещение цензурой двух других его пьес — «Дела» и «Смерти Тарелкина», отъезд Сухово-Кобылина за границу, наконец, его избрание в Академию наук в 1902 году, одновременно с Чеховым, Горьким и Короленко, все эти события сами по себе интересны и значительны, но они тем не менее не дают представления о биографии в целом, они лишь бросают отдельные блики света на личность писателя, бурная и многотрудная жизнь которого захватила почти все прошлое столетие. В таком неясном освещении предстает перед нами своеобразный, но вместе с тем и весьма характерный облик Сухово-Кобылина, дворянина, озабоченного судьбами своей родины и своего сословия, литератора и философа.

Сама драматургия Сухово-Кобылина, по праву вошедшая в золотой фонд отечественной классики, получает далеко не полное, а часто и неверное истолкование в трудах историков театра и литературы.

Простой и непредубежденный взгляд на творчество Сухова-Кобылина сразу же обнаруживает глубокую внутреннюю связь между его сатирой и сатирой других замечательных русских писателей, от Фонвизина до Салтыкова-Щедрина. Поэтому М. Горький в своей известной статье «О пьесах», говоря о «героях наших прекрасных комедий», вслед за Фамусовым, Скалозубом, Молчалиным, Репетиловым, Хлестаковым, Городничим называет Расплюева¹, уверенно обозначая близкое родство грибоедовского «Горя от ума», гоголевского «Ревизора» и трилогии А. В. Сухова-Кобылина. Поэтому великий сатирик Щедрин, который часто продолжал в своих произведениях судьбы героев Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, обращался и к действующим лицам трилогии Сухова-Кобылина и заканчивал биографии Расплюева, Кречинского, Ивана Сидорова. Поэтому один из основоположников советского режиссерского искусства, Вл. И. Немирович-Данченко, говоря о «колючем таланте» Щедрина и Гоголя, замечал, что Сухово-Кобылин «такой же»².

Но в исследованиях, специальным предметом которых было творчество Сухова-Кобылина, очень долгое время господствовала иная точка зрения. Начиная с середины прошлого века разнообразно видоизменяясь, вновь и вновь высказывалось и дожило до наших дней мнение, будто пьесы Сухова-Кобылина имеют мало общего с русской действительностью той поры, когда были написаны, будто они чужды и русской литературе и русской жизни, будто они далеки от реализма. На протяжении многих лет Сухово-Кобылина старались вывести за пределы большой русской литературы, упорно объявляли его творчество пустым и подражательным. Создатели таких концепций, неизбежно умаляющих значение трилогии, словно не хотят считаться с тем, что прогнозы, предрекающие творчеству Сухова-Кобылина скорое забвение, никак не сбываются. Трилогия живет вопреки всем наветам, и бессмертие ее может быть объяснено только самобытностью, жизненностью, правдивостью произведений Сухова-Кобылина. Безжизненные копии, подражания — пусть даже высоким об-

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, 1953, стр. 411.

² Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, «Искусство», М., 1952, стр. 125.

разцам — как известно, обычно умирают, едва появившись на свет. Их не приходится снова и снова приговаривать к забвению.

Обратившись к истории, легко обнаружить происхождение тех упреков, которые поныне еще адресуются творчеству Сухова-Кобылина. Своёобразная инерция литературоведческой мысли донесла до наших дней суждения давно уже поседевшей старины, превратила раздраженную болтовню тех, кого больно задела сатира Сухова-Кобылина, в серьезные с виду, но все же бессмысленные ныне претензии к замечательной трилогии.

Трилогия Сухова-Кобылина пропитана горечью и гневом обличения. В образах ее героев — Кречинского, Расплюева, Варравина, Тарелкина и других — драматург с негодованием и болью вывел на всеобщее осмеяние самые характерные и самые отвратительные свойства промотавшихся дворян, пустившихся в разгул и в аферы, чиновников, которые, по его словам, раздирали «в одну сплошную рану великое тело России»¹. Боль за Россию, тревога за ее судьбы исторгли из груди писателя смех злобный, язвительный, жестокий, смех, бичевавший «воров, негодяев, скотов и бездельников» (356), властвовавших над народом. Созданные им характеры оказались столь великолепными образцами гневной, обжигающей сатиры, были столь типичны в своей решительной заостренности, что появление их на подмостках театра представляло вполне реальную опасность для правящих сословий самодержавного государства, грозило их покою, их наглому и безграничному произволу, раздражало, дразнило и пугало.

М. Горький справедливо заметил, что такие образы, как, например, образ Расплюева, дают «совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе», что в афоризмах Расплюева «с предельной точностью выражено нечто неоспоримое, типическое»².

Именно потому, что в художественных образах трилогии Сухова-Кобылина сущность и особенности русской

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства, фонд А. В. Сухова-Кобылина (№ 438), ед. хр. № 203. Впредь при публикации материалов этого фонда подстрочных сносок не делается и номер единицы хранения указывается непосредственно в тексте, в скобках.

² М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, стр. 411.

бюрократии как глубоко реакционной силы были раскрыты с гневной и решительной заостренностью, именно потому, что образы трилогии своей неотразимой типичностью, яркостью метких, беспощадных характеристик объективно призывали к борьбе против произвола и беззакония чиновничества, представители правящих кругов царской России, начиная с цензоров и кончая министрами, в ужасе называли сатиру Сухово-Кобылина «сплошной революцией» и делали все для того, чтобы преградить произведениям Сухово-Кобылина доступ на сцену, чтобы с помощью услужливой «верноподданнической» критики так или иначе ослабить их воздействие на умы и сердца широкой публики.

«Каждая из моих пьес,— с горечью писал сатирик,— есть процесс, который я должен выиграть против цензуры и прессы всякими принудительными подходами»¹.

Первая пьеса А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» сравнительно легко проникла на сцену и сразу завоевала широчайшую популярность. Цензура задержала эту комедию только на один год. Но, несмотря на огромный успех представлений «Свадьбы Кречинского», современная «охранительная» критика тотчас объявила, что достоверность образов комедии весьма сомнительна, что русское «высшее общество» лишено якобы тех пороков, которые приписывает ему драматург, что, наконец, «Свадьба Кречинского» вообще больше напоминает французскую драматургию, нежели русскую действительность. Характерно, что одну из самых фарисейских и лицемерных статей о «Свадьбе Кречинского» поместил в «Северной пчеле» Фаддей Булгарин, снискавший себе позорную славу еще в пушкинские времена.

«Дело» и «Смерть Тарелкина» стали знакомы широкой русской аудитории только после многолетних цензурных мытарств. «Дело» появилось на сцене в сильно искаженном цензурой виде через двадцать лет после написания. «Можно себе представить, какой громадный успех имело бы «Дело», пояись оно в пятидесятых годах на сцене! — писал современник и друг Сухово-Кобылина В. С. Кривенко.— Ведь мало того, что автора приняли бы на «ура», но и обветшалые, промозглые стены старых судебных учреждений зашатались бы и рухнули с треском от могучего звука сцени-

¹ «Театр», 1938, № 5, стр. 122.

ческой иерихонской трубы»¹. Но и в восьмидесятые годы сатира Сухово-Кобылина все еще производила устрашающее впечатление, по-прежнему пугая тех, кто стоял на страже правительственных интересов. Поэтому, едва появившись на сцене, «Дело» было встречено в штыки реакционной критикой. Рецензенты из охранительного лагеря умело воспользовались тем, что пьеса два десятилетия лежала под запретом, и поторопились отнести ее к разряду произведений отживших, устаревших. Особенно усердно разглагольствовал об архаичности «Дела» Виктор Буренин, последовательно травивший в «Новом времени» всех представителей прогрессивной мысли.

Такая же участь постигла и пьесу «Смерть Тарелкина» — с той только разницей, что она запрещалась на протяжении тридцати с лишним лет.

Уже сами по себе выступления против Сухово-Кобылина таких махровых реакционеров, как Виктор Буренин, красноречиво свидетельствовали о том, что его сатира по-прежнему достигала цели.

Разоблачения Сухово-Кобылина оставались актуальными, несмотря на все попытки переадресовать его сатиру в прошлое, превратить ее в «Картины прошедшего» (как он сам из тактических соображений, надеясь обмануть бдительность цензуры, назвал свою трилогию). Сатира его пугала и буржуазную интеллигенцию, делавшую погоду в русской подцензурной журналистике конца XIX — начала XX века. Следствием этой боязни было стремление представить пьесы Сухово-Кобылина «Дело» и «Смерть Тарелкина» неудачными, снизить их значение до уровня плохо рассказанных, пустеньких анекдотов.

Даже столь фундаментальные издания, как энциклопедические словари Брокгауза и Ефрона, Южакова и др., воспроизводили и, так сказать, канонизировали подобные взгляды на творчество Сухово-Кобылина.

Профессор С. А. Венгеров, известный историк литературы, автор статьи о Сухово-Кобылине в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, утверждал, что Сухово-Кобылин — драматург, принадлежащий к «тому немногочисленному разряду писателей, которых можно назвать «авторами одного произведения», что «его пьесы написаны по случайным мотивам, чуждым чисто лите-

¹ ЦГАЛИ, фонд В. С. Кривенко, № 785, ед. хр. № 1.

ратурных побуждений», что «Дело» и «Смерть Тарелкина» — пьесы «совершенно второстепенного значения». «Дело», по мнению Венгерова, «производит впечатление недостаточно художественного и крайне озлобленного шаржа»; в «Смерти Тарелкина» он усматривает лишь «претензии на веселость» — не более того. Венгеров заявлял даже, что и «Свадьба Кречинского» «не выдерживает критики, если ее рассматривать с точки зрения правдоподобия», что «ни Кречинского, ни Расплюева нельзя назвать типами...»¹.

В «Большой энциклопедии» Южакова автор справки о Сухово-Кобылине назвал его «не более как писателем-дилетантом» и утверждал, что драматург «оставался чуждым не только русской литературе, но и России вообще». «Свадьба Кречинского» здесь расценивалась как произведение, которое «не отличается ни первостепенными художественными достоинствами, ни глубиной содержания». Пьеса «Дело», писал автор справки, «построена слишком искусственно, действие почти отсутствует, лица очерчены бледно, поступки их не мотивированы». Что касается последней части трилогии, «Смерти Тарелкина», то она «носит слишком анекдотический характер и ни сценического, ни литературного интереса не имеет»².

«Многие газеты,— замечал тогда А. Амфитеатров,— прославляют в Сухово-Кобылине только автора «Свадьбы Кречинского», отказывая в крупном литературном значении остальным двум частям трилогии — «Делу» и «Смерти Тарелкина»... Я позволю себе остаться по этому суду при очень особом мнении. Нет в истории русского театра и литературы вящей трагедии, чем судьба этих двух уничтоженных измором пьес, которые были писаны для дедов, а смотреть и судить их пришлось только внукам»³.

Ученые той поры, кокетничавшие своим «свободомыслием», по существу дела оказались верными продолжателями и преемниками Булгарина и Буренина в оценке произведений Сухово-Кобылина.

Биограф Щедрина С. Макашин замечает, что точно

¹ С. Венгеров. Сухово-Кобылин, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 63, стр. 139.

² «Сухово-Кобылин», Большая энциклопедия, т. 38, стр. 150.

³ А. Амфитеатров, Литературный альбом, Спб., 1907, стр. 31—32.

так же относились буржуазные русские литературоведы и к творчеству этого гениального писателя:

«Буржуазно-дворянская и либерально-народническая критика искажала и принижала Щедрина. Поэтому Горький имел полное основание сказать о нем в 1909 году: «Это огромный писатель, гораздо более поучительный и ценный, чем о нем говорят». Враждебная критика, которую имеет в виду Горький, не понимала или осуждала важнейшие художественные завоевания Щедрина. Она изображала его — явно или скрыто — писателем «второго класса», своего рода сатирическим хроникером текущего исторического момента, не способным подняться до вершин подлинно художественного творчества»¹.

Сухово-Кобылину, как и Щедрина, не могли простить обличений, в первую очередь направленных против чиновничества, которое В. И. Ленин охарактеризовал как «всевластное, безответственное, подкупное, дикое, невежественное и тунеядствующее»² и которое именно таким изображено в замечательной сатирической трилогии.

В конце XIX — начале XX века, когда Сухово-Кобылин был еще жив, усердием царской печати, упорно замалчивавшей его творения и самое его имя, фигура писателя была уже окутана неизвестностью и тайной. Русский романист П. Боборыкин вспоминал, что уже в семидесятые годы Сухово-Кобылин оставался для него, «да и вообще для писателей и того времени и позднейших десятилетий, как бы невидимкой, некоторым иксом»³.

Послереволюционные годы показали, что драматургия Сухово-Кобылина, вопреки осуждению буржуазно-либеральных критиков, продолжает жить. В репертуаре советского театра пьесы Сухово-Кобылина прочно заняли достойное место. Однако принижение творчества Сухово-Кобылина дореволюционными критиками оказало, к сожалению, прямое воздействие на последующих историков литературы и театра.

Уже в советские годы в словаре «Гранат» была опубликована принадлежащая перу В. Львова-Рогачевского статья о Сухово-Кобылине. Автор статьи поддерживал легенду о «случайном драматурге» и снова адресовал писателю

¹ С. Макашин, Салтыков-Щедрин, Биография, т. 1, ГИХЛ, М., 1951, стр. 3—4.

² В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 313.

³ П. Боборыкин, За полвека, 1929, стр. 217.

упрек в «барской лени», ограничиваясь в оценке «Дела» и «Смерти Тарелкина» краткой, торопливо-уничтожающей фразой — «грубый шарж двух последних пьес»¹.

Приступая к первому серьезному исследованию творчества Сухова-Кобылина, С. Переселенков справедливо сетовал, что «для биографии и выяснения духовного облика Сухова-Кобылина сделано до сих пор очень мало», и жаловался на отсутствие «необходимых для того материалов»². Все же статья Переселенкова, напечатанная в «Ежегоднике петроградских государственных театров», поныне остается наиболее объективным и значительным трудом о замечательном драматурге.

Творчество А. В. Сухова-Кобылина исследовалось в советское время почти исключительно приверженцами так называемой компаративистской (сравнительной) школы литературоведения.

Литературоведы компаративистской школы подхватили распространенную в дореволюционных статьях о Сухово-Кобылине мысль, будто этот драматург-сатирик был чужд и России, и русской общественной жизни, и русской литературе.

С оговорками признавая известное воздействие, оказанное на Сухово-Кобылина Капнистом, Фонвизиним, Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, Л. Гроссман в книге «Театр Сухово-Кобылина» утверждал, что у этих писателей Сухово-Кобылин почерпнул лишь то, что сами они позаимствовали в старом западноевропейском репертуаре. «...В наш классический репертуар,— писал Л. Гроссман,— вошли преемники Плавта, Мольера и комедии масок, плуты и чудачки николаевской России — Кречинский и Расплюев, Муромский и Атуева, Варравин и Тарелкин»³. Упоминая о том, что Сухово-Кобылин хорошо знал русский театр XIX века, Л. Гроссман пытался, однако, указать другие истоки сценичности пьес Сухово-Кобылина и допускал мысль, будто «еще существеннее» для писателя «оказалось знакомство с уличными театрами Италии и Франции, где канатоходцы и жонглеры, акробаты и трансформаторы до-

¹ В. Львов-Рогачевский, Сухово-Кобылин, энциклопедический словарь «Гранат», т. 41-V, стр. 550.

² С. А. Переселенков, А. В. Сухово-Кобылин, «Ежегодник петроградских государственных театров», Петроград, 1920, стр. 126.

³ А. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, М., 1940, стр. 62.

носили до зрителя XIX века исконную сущность полного народного зрелища...»¹.

Таким образом, творчество Сухова-Кобылина отрывалось от реальной жизненной почвы и неожиданно ставилось в зависимость от «канатоходцев и жонглеров, акробатов и трансформаторов».

Следует сразу указать и еще одно обстоятельство, которое внесло немало сумятицы в исследования творчества Сухова-Кобылина.

В 1850 году А. В. Сухово-Кобылин был обвинен в убийстве своей гражданской жены Луизы Симон-Деманш. Будущий драматург, тогда еще не написавший ни одной пьесы, оказался центральной фигурой скандального судебного процесса, долгое время занимавшего внимание московской знати. Сухово-Кобылин был оправдан. Однако светская молва упорно приписывала ему убийство Деманш. Эта клевета преследовала писателя до конца его жизни и в начале XX века была снова подхвачена падкими на сенсации буржуазными журналистами. Газеты и журналы долгое время смаковали подробности взаимоотношений Сухова-Кобылина и Деманш и обвиняли драматурга в убийстве. Как это ни странно, исследователи творчества Сухова-Кобылина, писавшие о нем уже в советское время, именно эту «сенсационную» историю ставили в центр внимания. Весь пафос книги Л. Гроссмана «Преступление Сухова-Кобылина», вышедшей несколькими изданиями, заключается в настойчивом стремлении автора (при отсутствии, впрочем, сколько-нибудь убедительных аргументов) доказать, что Сухово-Кобылин был убийцей, что все его произведения построены «на крови». Книга эта вызвала ряд резких возражений, но и они, по существу, исходили из наиболее отчетливо сформулированного Н. П. Кашиным убеждения, будто «самый кардинальный пункт в биографии нашего драматурга — это, конечно, его отношение к французенке Симон-Деманш»².

Львиная доля всего написанного о Сухово-Кобылине относится именно к этому псевдокардинальному «пункту» биографии писателя, отнюдь не объясняющему всех особенностей его драматургии.

¹ Л. Гроссман, Театр Сухова-Кобылина, М., 1940, стр. 55.

² Н. Каши н, Библиографический обзор изданий А. В. Сухова-Кобылина и литературы о нем. В кн. «А. В. Сухово-Кобылин. Трилогия», Госиздат, М.—Л., 1927, стр. 554.

Еще в 1907 году один из историков литературы резонно заметил по этому поводу: «Сотый раз повторяют, что дело о Деманш... послужило канвой для трилогии и что поэтому слишком смело было бы здесь видеть синтетическую картину российских порядков и нравов известной эпохи»¹. В этом высказывании верно объясняется преувеличенное внимание ряда исследователей к делу Деманш: именно оно давало повод изобразить всю трилогию Сухова-Кобылина как случайное явление, лишить ее социального значения и смысла.

Дело Симон-Деманш, разумеется, сыграло большую роль в жизни писателя. Оно вовлекло драматурга в чиновничьи департаменты, в приемные министров, в полицейские застенки, раскрыло перед писателем потрясающие картины взяточничества, произвола и насилия, другими словами, принесло ему доскональное знание всех звеньев русского бюрократического и полицейского аппарата прошлого века. Но наивно было, как это делали некоторые исследователи, изображать всю трилогию Сухова-Кобылина попыткой оправдаться перед потомками, опровергнуть обвинения, возведенные на писателя, и т. д. и т. п. Замысел трилогии был неизмеримо более широким, более значительным.

В позднейших трудах, посвященных истории русской драматургии и сцены, эти методологически неверные исследования и их далекие от истины выводы не подверглись критике. В «Очерках по истории русского драматического театра» С. С. Данилова по соседству с верным указанием, что в трилогии Сухова-Кобылина «ясно ощутима... русская драматургическая традиция», в частности традиция Гоголя, тотчас повторяется никак не аргументированное утверждение о «связи» творчества Сухова-Кобылина «с творчеством Скриба и в смысле остроты драматургической формы, занимательности интриги и легкой стремительности диалога»².

Правда, вышедшая в 1949 году краткая монография С. Данилова «Александр Васильевич Сухово-Кобылин» и опубликованная в Туле в 1956 году небольшая, но серьезная работа Н. Милонова «Драматургия Сухова-Кобылина» уже представляют собой во многом успешные попытки но-

¹ В. А. Чаговец, Три лекции, Киев, 1908, стр. 23.

² С. С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 380.

вого осмысления творчества драматурга в свете известных авторам фактов. В нескольких журнальных статьях 1949—1951 годов были подвергнуты обстоятельной критике ошибки Л. Гроссмана, а также некоторые несостоятельные в научном отношении диссертации о Сухово-Кобылине¹.

Но версия о том, что драматургия Сухово-Кобылина находится будто бы вне основного русла русской сатирической литературы, тем временем стала уже привычной и обиходной. Обращаясь к анализу русской классической сатиры, даже такие видные советские ученые, как Я. Эльсберг, стали утверждать, что творчество Сухово-Кобылина следует рассматривать обособленно от творчества Гоголя и Щедрина, что сатира Сухово-Кобылина «порой, особенно в «Деле» и еще больше в «Смерти Тарелкина» обнаруживает серьезные отклонения от реализма»².

Эти взгляды не могут не вызвать возражений. Нельзя не считаться с тем фактом, что трилогия Сухово-Кобылина вошла в золотой фонд русской литературы. Советский театр все чаще обращается к пьесам трилогии, и, думается, наша критика должна помочь режиссерам и актерам в правильном истолковании произведений Сухово-Кобылина, а не принижать их значение.

Долгое время серьезное изучение Сухово-Кобылина затруднялось тем, что архивы и дневники драматурга считались безвозвратно утраченными. Пожар, уничтоживший 19 декабря 1899 года дом Сухово-Кобылина в его родовом имении Кобылинке, Мценского уезда, действительно лишил нас значительной, видимо, части рукописного наследия писателя. Однако затем выяснилось, что многие рукописи Сухово-Кобылина сохранились во Франции у его дочери. Заботами советских архивных органов рукописное наследие Сухово-Кобылина было возвращено на родину драматурга. В распоряжении исследователей оказался большой архив писателя, состоящий из его многолетних дневников, рукописей пьес, статей, некоторых неизвестных ранее произведений, переписки, философских трудов и т. п.

Правда, изучение рукописей А. В. Сухово-Кобылина сопряжено с известными сложностями. Почерк его читается

¹ См. З. Богуславская, Творчество А. В. Сухово-Кобылина и его фальсификаторы, «Театр», 1950, № 1; А. Докусов, За партийность литературной науки, «Звезда», 1949, № 11.

² Я. Эльсберг, Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира, «Советский писатель», М., 1954, стр. 92.

с большим трудом. «Разобрать письма А. В. требовалось умение не меньшее, чем разгадать иной ребус,— вспоминал один из его знакомых.— Он ставил буквы,—если можно назвать их буквами,—прямо, отчетливы были заглавные; за ними следовал ряд палочек, иногда длинных — где следовало «р», иногда с хвостиком вверх, где предполагалось «д», «б»¹. Когда же Сухово-Кобылин писал, например, дневник, отнюдь не предназначенный для посторонних глаз, или начерно набрасывал сценку комедии, почерк его становился уже совершенно иероглифическим. Но расшифровка этих рукописей доставляет исследователю творчества Сухово-Кобылина большое удовлетворение. Новые материалы проливают новый свет на жизнь и творчество писателя.

Глубоко привлекательный облик выдающегося деятеля русской культуры, считавшего свой литературный труд главным делом жизни и вполне сознательно ставившего перед собой задачи разоблачения чиновной «челяди», задачи нравственно-воспитательного воздействия на русское общество, рельефно освещается его дневниками и письмами.

Сатира Сухово-Кобылина предстает перед нами как одно из ярчайших достижений гоголевского направления русской литературы.

Архивные материалы, впервые позволяя проникнуть в творческую лабораторию сатирика, проследить за его кропотливым, настойчивым трудом, порой дают исследователю драгоценную возможность познания самого процесса сатирической типизации. Возникает, следовательно, надежда на то, что опыт Сухово-Кобылина, создавшего высокие образцы сатиры, сможет быть использован советскими драматургами в борьбе за становление и развитие сатирического жанра нашего театрального искусства.

Настоящая работа представляет собой попытку возможно более точно изложить факты жизни и творчества Сухово-Кобылина, осмыслить его сатирические произведения в неразрывной связи с русской действительностью прошлого века, показать значение бессмертной сатирической трилогии — одного из наиболее самобытных и ярких творений русского реалистического искусства.

¹ А. Ергольский, Памяти А. В. Сухово-Кобылина. Из личных воспоминаний, «Одесские новости», 20 марта 1903 г.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Начало жизни

В ознамерившись на склоне лет написать краткую автобиографию, Александр Васильевич Сухово-Кобылин начал ее с утверждения, что «принадлежит к одному из древнейших родов русского дворянства» (310).

Кобылины вели свое происхождение от боярина Андрея Кобылы, родоначальника царской династии Романовых. В имении Сухово-Кобылиных — Кобылинке, Мценского уезда, Тульской губернии, сберегались семейные реликвии, свидетельствовавшие о том, что предки писателя по отцовской линии играли заметную роль еще при дворе Ивана Грозного. Сохранилось описание этих реликвий, уничтоженных пожаром 19 декабря 1899 года. Оно принадлежит перу тульского помещика В. А. Зыбина, неоднократно бывавшего в Кобылинке и в 1864 году написавшего о своеобразном «семейном музее» статью для газеты «Русский инвалид». Статья не была напечатана, но копия ее хранится в архиве драматурга. Зыбин с восхищением описывал виденные им рескрипты «за собственноручными подписями царя Иоанна Грозного и царей Петра и Иоанна Алексеевичей на жалованные роду Сухово-Кобылиных города и села за боевую службу».

Рукой А. В. Сухово-Кобылина отмечено на полях этой рукописи, что один из его предков, «служивший воеводою

в передовом полку, был убит на приступе при взятии Казани» (310).

Однако, несмотря на древность рода и боевую службу, в которой немало отличился и отец драматурга, Сухово-Кобылины в начале XIX века утратили свое бывшее величие. От «городов и сел» осталось лишь несколько обедневших имений. В Москве Сухово-Кобылины нанимали огромный дом графа Гудовича в самом центре города, на углу Тверской и Брюсовского переулка, рядом с генерал-губернаторским домом¹.

Отец писателя, Василий Алексеевич, как явствует из статьи Зыбина, «был в 1799 году произведен в офицеры гвардейской конной артиллерии и с тех пор в течение шестнадцати лет вел боевую жизнь, принимая участие в походах и генеральных сражениях 1805, 1807, 1810, 1812, 1813, 1814 годов», под Аустерлицем потерял глаз «и, наконец, в чине подполковника, неоднократно раненный в бою, командуя конноартиллерийской ротой № 10, в 1814 году громил из своих орудий Париж и вступил в него в авангарде нашей армии под начальством графа Палена».

В. А. Сухово-Кобылин, вышедший в отставку в чине полковника, до самой смерти хранил свидетельство своих успехов на поле брани — грамоты «за собственноручными подписями императора Александра I, короля Фридриха-Вильгельма и императора Франца II». Видимо, из уважения к воинским заслугам отставного полковника, георгиевского кавалера, неоднократно выбирали уездным предводителем дворянства.

Воинское прошлое не наложило, однако, заметного отпечатка на характер Василия Алексеевича. Он был страстен к духовному чтению, нерешителен и в семье особым авторитетом не пользовался. Набожность главы семейства, его преувеличенное внимание к церковным обрядам, его хлопоты по устройству домового храма в большом и мрачном помещицком доме в Кобылинке, его мечты о том, чтобы сын принял священнический сан, не встречали заметного сочувствия в семье, где господствовали иные, сугубо светские интересы. Одна из дочерей снисходительно замечала, что у Василия Алексеевича «характера нет ни на грош», что на него «рассчитывать нельзя», что он в доме

¹ «См. «Исторический вестник», 1898, № 1, стр. 90.

своем «смолоду был зрителем»¹. К домочадцам Василий Алексеевич относился довольно равнодушно. Когда над его сыном, будущим драматургом, нависло тяжелое обвинение в убийстве, отставной полковник не изменил своей обычной пассивности. Жена его, Мария Ивановна, в те дни с возмущением писала: «Если бы я была отец, имела бы право защищать сына и имя честное, я везде бы дошла и все бы сделала... Я и не знаю, что я буду делать, а отцу и горя мало и даже не заботится ничего. Я решительно не понимаю, что это такое, ведь он сын ему, ведь это его имя в позоре»².

Фактически возглавляла и вела дом именно Мария Ивановна, урожденная Шепелева, которая также происходила из родовитой дворянской семьи. Свою родословную Шепелевы вели с 1376 года, когда их предок Юрий Шель служил еще князю Дмитрию Донскому. Отец Марии Ивановны, дед А. В. Сухова-Кобылина, был богатым крепостником-самодуром, прозванным «Нероном Ардатовского уезда».

Мария Ивановна, по словам А. В. Сухова-Кобылина, «была женщиной среднего и даже малого роста, но эта малость была кажущаяся и происходила от необыкновенной пропорциональности тела». «Она,— описывал драматург,— имела очень черные волосы, пронзительные глаза, прекрасный правильный нос и несколько толстоватые губы. Она была очень хороша собой!!! Ее храбрость была неустрашимость мужчины. Она ничего не боялась и никогда не пугалась». Обстановка, в которой протекали детство и юность Сухова-Кобылина,— «вся старая жизнь, наш старый дом с его старинными приемами, с живой молодостью...» (277) навсегда были связаны в сознании драматурга с матерью.

Е. Феокистов в своих воспоминаниях рисует живой портрет Марии Ивановны. «Эта женщина,— замечает он,— представляла собой довольно оригинальное явление. Говорили, что в молодости она отличалась красотой; следы красоты она сохранила и в то время, когда я познакомился с ней, но едва ли когда-нибудь красота эта была привлека-

¹ «Письма А. В. Сухова-Кобылина к родным», Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. III, «Academia», 1934, стр. 194.

² Там же, стр. 190.

тельна; уж слишком поражала Мария Ивановна отсутствием всякой женственности, чем-то грубым и резким во всей своей фигуре. Она похвалялась, что в девичьи свои годы сама объезжала лошадей и ходила с ружьем на охоту, — под старость она, конечно, уж не предавалась этим занятиям, но зато не выпускала изо рта сигару. Помещица она была суровая: крепостным приходилось у нее очень жутко, но так как преподавателями у ее детей были когда-то люди, занимавшие более или менее видное положение в ученом мире, — между прочим, известный Н. И. Надеждин и Ф. А. Морошкин, — то Мария Ивановна не прочь была побеседовать о предметах, вызывающих на размышление, и даже прочесть ту или другую серьезную книгу. Нередко после расправы с горничными и лакеями, когда пощечины щедро расточались ею направо и налево, она закуривала сигару и усаживалась на диване с французским переводом философии Шеллинга в руках. Более странного сочетания мнимой образованности и самых диких крепостнических привычек не случалось мне встречать на своем веку»¹.

В бывшем имении Сухово-Кобылиных — Кобылинке, Тульской области, до сих пор сохранились устные предания о том, что Мария Ивановна «дралась сильно», что крестьяне «не любили и боялись ее» и при виде выезжавшей из ворот господского дома барыни угрюмо говорили: «Ну, едет татарка!»².

Вопреки скептическому замечанию Е. Феокистова о «мнимой образованности» Марии Ивановны сам А. В. Сухово-Кобылин склонен был считать, что его мать действительно «была одной из образованнейших женщин своего времени» (310), и в черновиках своей автобиографии отмечал даже сделанные ею переводы французских философских трудов, которые якобы лишь «по скромности» не были напечатаны. Важно заметить, что, когда А. В. Сухово-Кобылин стал драматургом, он читал матери все свои пьесы еще в черновых набросках и, как видно из его дневников, очень ценил ее советы.

Несомненно, для своего времени Мария Ивановна была женщиной сравнительно просвещенной. Но ее мнения дик-

¹ Е. Н. Феокистов, Глава из воспоминаний, «Атеней», кн. III, Л., 1926, стр. 108.

² «Рассказы крестьян о А. В. Сухово-Кобылине» в кн. Н. Милюнов, Драматургия А. В. Сухово-Кобылина, Тула, 1956, стр. 108.

товались переменчивой модой, ее занятия философией и увлечения искусством были воодушевлены страстным стремлением прослыть центральной фигурой известного в Москве литературного салона, чего она и добилась.

Н. И. Надеждин не без иронии замечал, что Мария Ивановна «всегда имела притязания на новый образ мыслей, на европеизм». М. Погодин же считал гостиную Сухово-Кобылиных одним из «сосредоточий литературного движения», называл ее «ареопогом печатных явлений»¹. А Белинский писал брату, что дом Сухово-Кобылиных «известен в Москве своею образованностью», и признавался, что ему «очень бы хотелось жить там немножко, чтобы приглядеться на beau-monde»².

Детей у Марии Ивановны было пятеро. Старший сын, Александр Васильевич, родился не в селе Воскресенском, Подольского уезда, как полагали его прежние биографы, а по его собственному утверждению, «в московском доме Сухово-Кобылиных, состоящем в приходе Харитония, в Огородниках» (310), 17 сентября 1817 года.

Как и остальные четверо детей, Александр воспитывался дома. Воспитанием руководила мать. Александр был ее любимцем. В старости драматург с умилением вспоминал, что она подарила восьмилетнему сыну том «Похождения Телемаха» Франсуа Фенелона с условием, чтобы он каждое воскресенье приходил к матери «читать одну главу из этой книжки» (310).

А. В. Сухово-Кобылин всегда восторгался ее «заботливостью, любовью и самоотвержением для своих детей», высоко ценил ее «сердце, которое, конечно, более всех меня любило» (227).

В значительной мере именно благодаря настойчивости Марии Ивановны, выказывавшей пылкую любовь к искусству, семейство Сухово-Кобылиных стало своеобразным питомником дарований. Старшая дочь, Елизавета Васильевна, по мужу графиня Салиас, посвятила себя беллетристике. Ее псевдоним — Евгения Тур — был довольно известен в России во второй половине прошлого века. Даже требовательный А. П. Чехов находил в произведениях Ев-

¹ «Русский архив», 1882, т. V, стр. 86.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, изд. Академии наук СССР, М., 1956, стр. 115.

гении Тур «нечто солидное и благородное по духу»¹. Младшая дочь, Софья Васильевна Сухово-Кобылина, приобрела известность как пейзажистка. Первая из русских женщин-художниц она получила золотую медаль на конкурсе Академии художеств за пейзаж «Сосновый бор». Лишь двое детей — сын Иван, умерший в молодости, и дочь Евдокия, в замужестве Петрово-Соловово, которая «была прелестна собой»², — разочаровали тщеславную мать, не обнаружив никаких талантов.

Среди преподавателей, обучавших детей Марии Ивановны и создавших в классных комнатах дома Сухово-Кобылиных, так сказать, домашний университет, были известные московские ученые и литераторы той поры: профессор эстетики, философ, публицист и поэт Николай Иванович Надеждин, преподаватель словесности и переводчик Тассо Семен Егорович Раич, юрист и историк Федор Лукич Морошкин, профессор естественных наук, друг Гоголя, Михаил Александрович Максимович, критик и журналист Степан Петрович Шевырев.

Это были люди, довольно близкие по воззрениям. Все они, живя интересами современной науки, литературы и искусства, были, однако, далеки от прогрессивно мыслящих, передовых людей России и сходились в глубоком уважении к дворянской старине, в признании крепостничества как единственно разумного строя, в презрении к людям «низших сословий». Наиболее реакционной фигурой среди них был, без сомнения, Степан Петрович Шевырев. Один только Николай Иванович Надеждин, сын сельского дьякона, впоследствии издатель журналов «Телескоп» и «Молва», придерживался, особенно в молодые годы, передовых общественных взглядов.

Царившая в доме Сухово-Кобылиных атмосфера способствовала зарождению у Александра живого интереса к литературе и театру.

В архиве писателя сохранился «Журнал идей, мыслей, желаний, намерений и замечаний», который он завел 28 ноября 1830 года, тринадцатилетним мальчиком. В этом журнале переписана целиком басня Фонвизина «Лисица-Козно-

¹ А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 15, М., 1949, стр. 350.

² «Записки графа М. Д. Бутурлина», т. III, «Русский архив», 1897, стр. 274.

дей», в нем содержатся также наивные детские заметки о Монтескье, о Вольтере (220). Видно, что мальчик много читал, что он увлекался не только Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, но и французской литературой.

Четырнадцать лет, как явствует из набросков плана задуманных, но так и не написанных Сухово-Кобылиным воспоминаний, он пробовал свои силы в сфере поэзии. Впоследствии драматург вспоминал, что «до 24-летнего возраста» он написал «несколько стихотворений, посланий к Маркизе Зорь, Аттестат, Кансону, Ночь на Этне» (219). Некоторые из этих юношеских опытов дошли до нас, например шуточный «Аттестат» — стихотворение, весело восхваляющее породистую собачонку, весьма несовершенное по форме, но свидетельствующее о живом природном юморе автора.

В ту пору подросток Александр Сухово-Кобылин пробовал свои силы и в переводах с французского. Позднее, в Германии, «было написано несколько стихотворений по-немецки, из которых одно было положено на музыку одним товарищем по университету Гефштетером и напечатано было с музыкой в Гейдельберге» (251). Таким образом, не подлежит сомнению, что склонность к литературе обнаружилась у Сухово-Кобылина еще в детстве и в ранней юности.

Александр Сухово-Кобылин в отрочестве и юности не избежал и общего для всей семьи увлечения театром. В набросках плана мемуаров упомянуты «посещения оперы в Москве» в детские годы.

Сухово-Кобылины любили театр страстно и не пропустили ни одного значительного события театральной жизни Москвы. Двоюродный брат Марии Ивановны, Иван Дмитриевич Шепелев, имел, как многие дворяне в ту пору, собственный крепостной театр, подробное описание которого находим в «Воспоминаниях» Е. М. Феоктистова.

«На одной из окраин Выксунского сада красовался театр. Можно сказать положительно, что даже в лучших из губернских городов не встречались подобные театры; декораций и костюмов было множество; зала для зрителей с ложами и партером отличалась изяществом; на сцене устроены были люки,— это потому, что на Выксунском театре давались не только драмы и комедии, но оперы и балеты; между прочим, в «Цампе» сам Иван Дмитриевич, обладавший хорошим баритоном, исполнял главную роль; балетмейстером его был одно время Иогель, известный всей

Москве учитель танцев; многочисленный оркестр сформирован был на славу; окрестные помещики толпой съезжались на театральные представления, так что иногда зала не могла вместить всех посетителей.

Натура Ивана Дмитриевича была артистическая; он занимался рисованием, лепными работами, скульптурой, сочинял планы для возводимых им зданий, но во всем этом обнаруживал лишь способности дюжинного дилетанта. Главный же интерес представлял для него театр. До какого сумасбродства доходил он в этой своей страсти, свидетельствует, между прочим, следующий факт: однажды вечером, когда на сцене шла какая-то опера, главный управляющий явился к нему в ложу со страшным известием, что загорелась домна. Всякий сколько-нибудь знакомый с чугуноплавильным делом может понять важные последствия этого события. Вместо того чтобы отправиться на место пожара, Иван Дмитриевич распорядился никого не впускать в театральную залу, чтобы тревожный слух не смутил публику и чтобы не было прервано представление. Он сам просидел на месте до конца, всецело поглощенный тем, что происходило на сцене. Репетиции посещал он с примерной аккуратностью...»¹.

Еще один родственник драматурга по материнской линии, Николай Дмитриевич Шепелев, тот самый, которому А. В. Сухово-Кобылин впоследствии посвятил «Смерть Тарелкина», также горячо увлекался своим домашним театром. «По временам,— рассказывает Феоктистов,— Николаем Дмитриевичем вдруг овладевала судорожная деятельность, а именно, когда возникал вопрос об устройстве домашнего спектакля; он смотрел на это как на дело важнейшей важности; удовольствие превращалось для всех в мучение, он сидел почти безвыходно в театре, созывал на репетиции чуть ли не по два раза в день, приходил в отчаяние, когда относились к этому не совсем серьезно, надоедал каждому из нас бесконечными совещаниями о том, как надо гримироваться, какой надеть парик и т. д. Эти тяжкие для него дни несчастный заметно даже худел...»².

В Выксе у Шепелевых часто подолгу гостили и Александр и другие члены семьи Сухово-Кобылиных. В одном

¹ Е. Н. Феоктистов, Глава из воспоминаний, «Атеней», кн. III, Л., 1926, стр. 103—104.

² Там же, стр. 107.

из писем матери драматурга из Выксы говорится, между прочим, что «репетиции театра следуют одна за другой, но представления еще не было».

В письмах Надеждина содержатся упоминания о том, что Сухово-Кобылины «плачут над вымышленными бедствиями театральных героев»¹. Видимо, эти слова в первую очередь относятся к матери драматурга, Марии Ивановне, которая была ревностной посетительницей театров и особенно высоко ценила трагедии Корнеля и Расина.

Дневники Е. В. Сухово-Кобылиной, сестры драматурга, красноречиво говорят о том, что Сухово-Кобылины с чрезвычайной заинтересованностью относились к событиям современной театральной жизни, например к полемике о Мочалове и Каратыгине, занимавшей умы московских и петербургских театралов на протяжении нескольких лет, полемике, в которой «высшая часть публики... была за г. Каратыгина... низшая — за г. Мочалова»². Понятно, что родовитые Сухово-Кобылины относили себя к «высшей» части публики и горой стояли за лейб-гвардейского трагика. В 1835 году, когда Александру Сухово-Кобылину было уже около восемнадцати лет, в семействе вспыхнул настоящий скандал из-за того, что в авторстве знаменитых статей «Молвы» за подписью «П. Щ.», направленных против Каратыгина, не без оснований подозревали Н. И. Надеждина, ухаживавшего за Е. В. Сухово-Кобылиной.

Двадцать пятого апреля 1835 года в своем дневнике, писавшемся для Надеждина и в форме писем к нему, Е. В. Сухово-Кобылина рассказывала:

«Приехали наши... [с каратыгинского спектакля]. К ним в ложу приходило много [народу] — все в восторге: говорили о тебе — все говорили, что ты писал статью о Каратыгине в «Молве»!... Ты!... Я этому не верю, но они верят... Все говорят это!... Слышать, что о тебе говорят, как о друге Мочалова! Продолжай, продолжай! а я буду плакать!»³.

Экспансивность (если не истеричность) этой дневниковой записи показывает, как близко к сердцу принимали Сухово-Кобылины все факты театральной жизни и вы-

¹ Цит. по кн. А. Гроссмана «Театр Сухово-Кобылина», М., 1940, стр. 56.

² «Молва», 1835, № 19, стр. 319.

³ Цит. по статье С. Осовцова «Разгадка П. Щ.», «Театр», 1953, № 9, стр. 158.

ступления театральной критики. Нет оснований думать, что Александр оставался в стороне от страстного увлечения театром, захватывавшего всю семью и вызывавшего в доме Сухово-Кобылиных такие волнения.

В 1834 году семнадцатилетний юноша «поступил в Московский университет, где занимался философией и математикой и в 1838 году за представленное по конкурсу сочинение по математическому отделению на тему «Теория цепной линии» награжден золотой медалью» (310).

Как многие студенты Московского университета, Сухово-Кобылин был постоянным посетителем театра. Островский, учившийся в университете несколькими годами позже, чем Сухово-Кобылин, вспоминал:

«Когда существовал еще для комедии и драмы Большой Петровский театр, студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное; всем памятно в Москве, каким сочувствием, какою любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр.»¹.

В годы 1830—1838, когда Александр, подростком и юношей, мог уже посещать московские театры, на сцене Малого театра часто шли комедии Мольера, состоялись премьеры «Горя от ума» и «Ревизора», «Игроков» и «Женитьбы». Будущий русский комедиограф рано приобщился к драматическому искусству.

Однако его увлечение театром не скоро обрело характер осознанного жизненного призвания.

Окончив Московский университет, А. В. Сухово-Кобылин «по желанию родителей выехал в Германию в Гейдельбергский университет для дальнейших занятий по философии». Четыре года (1838—1842) были проведены в Гейдельберге и Берлине, где Сухово-Кобылин, как он сам об этом свидетельствует, «увлекся гегелевской философией» (310). Занятия философией всецело поглощали тогда юного Сухово-Кобылина, и впоследствии он вспоминал, что вел «совершенно уединенную и аскетическую жизнь» в Берлине. Он оказался в числе тех «наших соотечественников», которые, по выражению А. И. Герцена, «стояли в умилении... даже перед Вердером и Руге, этими

¹ А. Н. Островский, О театре. Записки, речи и письма, «Искусство», М.—Л., 1947, стр. 57.

великими бездарностями гегелизма»¹. Кстати, именно Карл Вердер читал в те годы лекции в Берлине и, видимо, прямо был повинен в том увлечении гегельянством, которое сопровождало Сухово-Кобылину до последних лет его жизни.

Справедливо полагая, что до 1842 года, то есть до двадцати пяти лет он учился и, следовательно, «делал дело» (219), Сухово-Кобылин считал, что в его жизни «с 1842 по 1852 — десять лет совершенно пропали» (219). Причины «пропажи» целого десятилетия, по свидетельству самого писателя, заключаются в том, что это время он «провел в Париже и в Москве в светской жизни» (310).

В доме Сухово-Кобылиных господствовали крепостнические нравы и взгляды. «Просвященные беседы» о западных знаменитостях, о философии и искусстве легко уживались с «дикими крепостническими привычками».

Сословная спесь старой русской знати у Сухово-Кобылиных, быть может, наиболее ярко отразилась в нашумевшей в свое время истории с Надеждиным. Надеждин впервые появился у Сухово-Кобылиных в 1830 году. В набросках своих мемуаров Сухово-Кобылин заметил: «1830. Надеждин. Первое с ним знакомство». В 1834 году в семье Сухово-Кобылиных происходит драма, о которой в этих же набросках сказано следующее: «Надеждин. — Дети у него брали уроки. Развал. — Он выдворяется из нашего дома» (219).

За краткой записью скрывается следующая история, далеко не лестно характеризующая самого Александра Сухово-Кобылина.

Надеждин влюбился в старшую сестру Александра, Елизавету, которой он, как и другим молодым Сухово-Кобылиным, давал уроки литературы. Елизавета Васильевна была увлечена этим талантливым и умным человеком. Она горячо разделяла его литературные интересы. Именно в «Телескопе» Надеждина будущая писательница Евгения Тур опубликовала свой первый литературный опыт — перевод «Путевых впечатлений» Александра Дюма. Разночинец, сын сельского дьякона, сумевший завоевать положение профессора Московского университета, редактор «Телескопа» и «Молвы», в которых началась критическая деятельность Белинского, осмелился сделать предложение столбо-

¹ А. И. Герцен, *Былое и думы*, т. III, «Academia», 1932, стр. 16.

вой дворянке. Но семья — в первую очередь мать и брат Александр — резко воспротивилась их союзу. Елизавета Васильевна всячески старалась сгладить противоречия между любимым и своей семьей, но это ей не удавалось. «Каждый шаг твой,— писала она Надеждину,— разрушает наши надежды, разделяет все больше и больше! Я все почувствовала! все, что выйдет из проклятой статьи о Каратыгине. . . По мне, пожалуй, говори весь свет, что хочет. . . но дело в том, что они глядят на это не так, что они рады этому всему. . . что судьба наша зависит от них!»¹. Все раздражало Сухово-Кобылиных в Надеждине, в частности, его пристрастие к «простонародному» актеру Мочалову и его неприятие игры «лейб-гвардейского трагика Каратыгина» также ставилось в вину претенденту на руку и сердце Елизаветы.

Скандалный характер столкновения между Сухово-Кобылиными и Надеждиным весьма наглядно раскрыт в другой записи дневника Елизаветы Васильевны. 11 февраля 1836 года она писала: «Долгое сравнительное спокойствие разразилось страшной бурей вчера. Слушай, а как мне тяжело говорить тебе, но я должна сделать это. . . Не знаю, об чем, как завязался разговор, но я не думала, чтобы они метили на тебя. Маменька говорила: «Не выйдешь по своей воле замуж». Пришел папенька, спросил, что такое, ему сказали — и началась история.— «Кого тебе нужно? этого. . .» — и стали говорить то, что я скорей умру, нежели перескажу тебе. Я терпела пытку, но между тем, защищая тебя, я забыла, с кем говорю. Папенька сказал: «Я ему голову сорву». Я ответила: «А в Сибирь». «Позвольте мне идти в Сибирь»,—сказал, вскочив, бледен, как снег, а глаза, как угли, брат мой,— «чтоб только имя Сухово-Кобылиных. . . (не помню, что тут), а после Надеждина, который в театральной школе, чулан с актрисами. . .». Это dokonчило — я не помню, что говорила брату, но, вероятно, что-нибудь прекрасное, потому что отец так схватил меня за воротник платья, что задушил бы. Как он меня бранил, я тебе этого сказать не могу. Никогда я ничего подобного и не слыхала. Даже на другой день нашего прощанья у окна — тогда они боялись уморить меня. Он втолкнул меня в комнату, когда маменька отняла меня у него, и сам пошел за мною, говоря, что убьет меня. . . И это

¹ «Театр», 1953, № 9, стр. 158.

правда — он убьет или так запрет, что мне нельзя будет повернуться. Я это знаю. Я не могу повторить тебе всего, я не помню, я знаю, что продолжалось часа пол и было бы слышно за два дома, голоса отца и брата. Меня просто били»¹.

Не менее характерна и следующая запись, принадлежащая перу самого Надеждина. По требованию матери Сухово-Кобылиной Надеждин в ее присутствии уничтожил часть писем, которые писала ему Елизавета Васильевна. Мария Ивановна «с непоколебимой холодностью» спросила: «Все ли это?.. Подумайте, что вы можете дорого заплатить, если что-нибудь скроете». «Как?» — поинтересовался Надеждин. «У этой дуры, — пояснила Мария Ивановна, имея в виду свою дочь, — есть отец, брат, дядя; они могут посадить вам пулю в лоб. Вас заставят стреляться». «Никогда, — возразил Надеждин. — У меня другие понятия о чести — понятия плебейские. Ни в брата, тем более в сына или мужа вашего я стрелять не буду».

К этому конфликту Александр Сухово-Кобылин отнесся с большой страстностью, которая дала повод С. Т. Аксакову заметить, что юный отпрыск барского семейства «напитан лютейшей аристократиею» и «врет из всех сил всякую дрянь»².

Есть свидетельство, что по поводу увлечения сестры Александр говорил: «Если бы у меня дочь вздумала выйти за неравного себе человека — я бы убил ее или заставил умереть взаперти».

Финал взаимоотношений Елизаветы Васильевны и Н. И. Надеждина с живым юмором описан А. И. Герценом:

Когда Надеждин, теоретически влюбленный, хотел тайно обвенчаться с одной барышней, родители которой запретили думать о нем, Кетчер взялся ему помогать, устроил романтический побег и сам, завернутый в знаменитом плаще черного цвета с красной подкладкой, остался ждать заветного знака, сидя с Надеждиным на лавочке Рождественского бульвара. Знака долго не подавали. Надеждин уныл и пал духом. Кетчер стоически утешал его;

¹ ИРЛИ АН СССР, архив Е. В. Салиас де Турнемун, ед. хр. XXXIII, д. 260.

² Письмо С. Т. Аксакова к Надеждину от 18 марта 1835 г., цит. по кн. Н. К. Козмина «Николай Иванович Надеждин. Жизнь и литературная деятельность», Спб., 1912, стр. 492.

отчаяние и утешение действовали на Надеждина оригинально: он задремал. Кетчер насупил брови и мрачно ходил по бульвару. «Она не придет,— говорил Надеждин спростоня,— пойдемте спать». Кетчер вдвое насупил брови, мрачно покачал головой и повел сонного Надеждина домой. Вслед за ним вышла и девушка в сени своего дома, и условный знак был повторен не один, а десять раз, и ждала она час-другой; все тихо, она сама еще тише возвратилась в свою комнату, вероятно, поплакала, но зато радикально вылезилась от любви к Надеждину»¹.

«Роман Надеждина» неоднократно муссировался в мемуарах и упоминался в исследованиях, посвященных русской общественной жизни XIX века. Некоторые биографы Сухова-Кобылина видели в этой истории прежде всего возможность, ссылаясь на горячность и темперамент Александра, так сказать, предварительно «обосновать» версию о том, что он мог стать убийцей Симон-Деманш.

Между тем важнее отметить, что в молодости Александр Сухово-Кобылин, как явствует из его отношения к Надеждину, был ярким сторонником аристократии, горячо отстаивал уже постепенно утрачивавшиеся сословные привилегии столбового дворянства. «Золотая молодежь», окружавшая молодого Сухова-Кобылина, придерживалась аналогичных взглядов и соответственного поведения.

«Когда мы перешли на третий курс,— рассказывает о своих университетских годах К. С. Аксаков,— на первый курс вступило много молодых людей из так называемых аристократических домов; они принесли с собой всю пошлость, всю наружную благовидность и все это бездушное приличие своей сферы, всю ее зловредную светскость. Аристократики сшили себе щегольские мундирчики и очень ими были довольны... Прежде русский язык был единственным языком студентским; с этих пор начал раздаваться в аудитории язык французский...»².

К. С. Аксаков поступил в Московский университет в 1832 году, а в 1834, в год начала университетских занятий Сухова-Кобылина, он перешел на третий курс. Следовательно, есть основания полагать, что его характеристика студентов-«аристократов» относится и к Сухово-Кобылину.

¹ А. И. Герцен, *Былое и думы*, т. 1, стр. 501.

² К. С. Аксаков, *Воспоминание студентства 1832—1835 годов*, СПб., 1911, стр. 37—38.

Это предположение подтверждается, когда мы знакомимся с кругом молодых людей, которые были близки Сухово-Кобылину в годы его юности. В их числе светские повесы князя Лев и Сергей Гагарины, авантюрист, игрок и кутила Николай Голохвастов, к личности которого нам еще придется вернуться при анализе образа Кречинского, граф Строганов, князь Лобанов, князь Львов-Зембулатов, братья Черкасские и другие отпрыски известных дворянских семейств, на разный манер прожигавшие жизнь. Вместе с ними «блистал» в свете и Александр Сухово-Кобылин. Есть сведения, что в 1834 году Сухово-Кобылин на «Щеголе» занял первое место в скачках на приз охотников, что он посвятил много времени светским балам, любовным похождениям и т. п. Одна из записей дневника, посвященных этой поре, прямо гласит: «Мое волокитство...» (219).

Правда, общаясь с компанией московской «золотой молодежи», Александр Сухово-Кобылин выделяется из круга светских жуиров, с одной стороны, сравнительно меньшей обеспеченностью и родовитостью, а с другой — склонностью к занятиям более серьезным. Время от времени он заставляет себя «бороться против соблазна суеты сует», считает свои научные занятия «собственным сокровищем», всерьез увлекается не только «волокитством», но и математикой, физикой и философией, в то время как интересы остальных полностью ограничены светскими любовными связями, бретерством, лошадьми и нарядами. В его письмах проскальзывают такие, например, замечания: «Если вы хотите судить о вещах по существу, то прежде всего надо проститься с обществом, которое поставило себе за правило все судить вкривь»¹. В набросках плана мемуаров Сухово-Кобылина мы находим заметки, свидетельствующие о его известной близости и к другим, духовно здоровым, мыслящим представителям современной ему молодежи. В 1832 году как главное событие он отмечает знакомство с Герценом, Огаревым, Максимовичем. Под датой 1833 значится: «Последствия свиданий с Огаревым». В 1834 году: «История Герцена, Огарева, Соколовского и К⁰» (219).

Как известно, летом 1834 года Герцен и Огарев были арестованы. В числе вопросов, предложенных Огареву сле-

¹ «Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным», Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. III, стр. 224.

дователем, был и такой: «За что упрекает вас друг ваш Александр С. в письме из Москвы от 2 августа, выражаясь сими словами: «Мне кажется, что ты какая-то упрямая статуя, из которой нельзя никакого звука выколотить. Я колотил, кажется, тебя всеми умственными дубинами, а ты остаешься безмолвным» [...], а также поясните содержание стихов, переданных вами Герцену, о которых сей Александр С. упоминает и которые хвалит».

Огарев ответил: «Александр Сухово-Кобылин, мальчик лет пятнадцати, с которым я познакомился на университетских лекциях, упрекает, вероятно, за то, что к нему не пишу. Стихов же тех я не помню; вероятно, дело идет о каких-нибудь из моих стихов»¹. Письмо Сухово-Кобылина, попавшее в руки полиции, видимо, достаточно ясно показывало дружеский характер его отношений с Огаревым и Герценом. Во всяком случае, у Сухово-Кобылина требовали подписку в том, что он не принадлежит «ни к какой масонской ложе и ни к какому тайному обществу ни внутри империи, ни вне ее» и обязуется «впредь к оному не принадлежать»².

Через много лет Сухово-Кобылин писал, что «под влиянием своего друга детства», Герцена, «обратился к литературным занятиям», что с Герценом «началась моя жизнь» (310). Дружил он и с К. С. Аксаковым, что же касается Огарева, то он так часто бывал в доме Сухово-Кобылиных, что Мария Ивановна называла его даже своим «вторым сыном». Однако значение этих фактов не следует преувеличивать. Сам Александр в то время считал, что сфера «золотой молодежи» ему ближе, да так оно и было. Не без самодовольной иронии писал он К. С. Аксакову: «Мы всегда находились с тобой на противоположных полюсах. Ты много пишешь — я мало, ты много думаешь — я очень мало, ты весьма много чувствуешь — я ничего»³. В этой записке Александр Сухово-Кобылин явно рисуется своей аристократической холодностью, своим «благородным бездельем». Ему нравится сознавать себя «светским львом».

¹ А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем под редакцией М. К. Лемке, т. XII. 1919, стр. 339.

² Цит. по кн. Л. Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина», Л., «Прибой» [1927], стр. 212.

³ Опубликовано в кн. Л. Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина», стр. 213.

Увлечение «светом» в первую очередь и было причиной того, что десять лет жизни Сухова-Кобылина, по собственной его оценке, «совершенно пропали».

Трагическим финалом этого десятилетия оказалась гибель Луизы Симон-Деманш, сыгравшая в биографии Сухова-Кобылина значительную роль и на протяжении многих лет жизни писателя и после его смерти смущавшая умы всех, кто о нем писал.

С Луизой Симон-Деманш А. В. Сухово-Кобылин познакомился в 1841 году в Париже. «Элегантная и нежная фигура Луизы» сразу очаровала двадцатичетырехлетнего москвича. Он влюбился в Деманш и звал ее в Россию. Вскоре, в декабре 1842 года, Деманш по его вызову приехала в Москву. Встречу с Луизой в Москве Сухово-Кобылин описывал так:

«Зима. Первое сладостное свидание с Луизой. Я приехал за нею в саних... Она вышла. Я ее посадил в сани и... какая досадная эта зима, эта шуба...». Александр Сухово-Кобылин снял для Деманш, которая вскоре стала его гражданской женой, квартиру в доме Засецкого на Рождественке. «Я набрал и купил кой-какой мебели... Постели поставили в большой комнате — за мной ходил Андрей... Страшно напивался пьян, ухал и пугал Луизу» (219).

Впоследствии Сухово-Кобылин отвел Деманш более обширную квартиру в отцовском доме на Тверской. Его связь с Деманш была открытой, известной всей светской Москве. Через семь-восемь лет чувство, привязывавшее Сухова-Кобылина к Деманш, охладевает. У него завязываются близкие отношения с Н. Нарышкиной, в ближайшей перспективе — брак.

Именно в это время, в 1849 году, Сухово-Кобылин покинул родительский дом, в котором открыто жила Деманш, и купил у капитана Кречетникова особняк на Сенной (ныне Страстной бульвар, № 9). Этот особняк, в котором Сухово-Кобылин прожил десять лет, сохранился до наших дней. Еще недавно в нем можно было видеть большую гостиную окнами на бульвар с красивыми печами по углам, обшитую ореховым деревом и украшенную зеркалами. Дом был окружен садом, в который выходила уцелевшая поныне веранда. Вероятно, Сухово-Кобылин предполагал ввести в этот уютный особняк молодую хозяйку — Н. Нарышкину.

Луиза Симон-Деманш, которой в Москве с помощью Сухово-Кобылина удалось составить небольшое состояние, примирилась с ходом событий и собиралась обратно в Париж.

Но 7 ноября 1850 года она исчезла. Через два дня за Пресненской заставой нашли ее труп со следами тяжелых ранений.

Гибель Луизы Симон-Деманш потрясла Сухово-Кобылина. «Я твердо убежден,— писал он в ноябре 1850 года,— что моя потеря огромна и что я никогда не найду привязанности, которая могла бы сравниться с этой... Невозможно выразить вам, сколько мучительных воспоминаний встает в моем сердце рядом с раздирающим воспоминанием об ее грустном конце»¹.

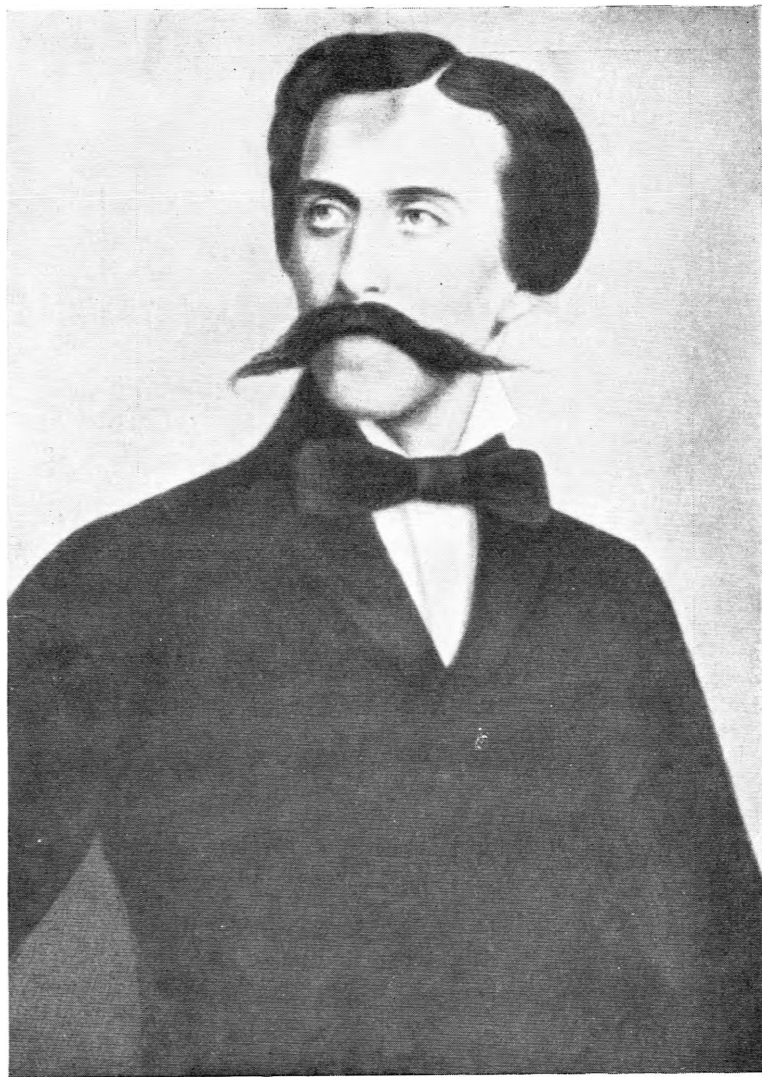
Слуги Сухово-Кобылина, приставленные им к Луизе Симон-Деманш, сразу же признались в убийстве своей госпожи,— впрочем, они ее госпожой не признавали, так как прекрасно знали, что Деманш была «низкого происхождения». По-видимому, убийство было актом мести за жестокое обращение. «Дворовые люди» привыкли сносить грубость и даже побои «господ» (Мария Ивановна тоже «дралась сильно»), но возмущались произволом и рукоприкладством француженки.

Однако признание слуг ничего не сулило полиции: с них нечего было взять. Поэтому дело об убийстве Деманш было тотчас ловко и энергично «повернуто» против Сухово-Кобылина. Убийство попытались приписать ему самому, следствие запутали, крепостных заставили отказаться от их первоначальных показаний.

Следствие тянулось шесть лет. Однако прямых улик, естественно, не обнаружилось, и в конце концов 21 июня 1856 года сенат принял решение: «Титулярного советника А. В. Сухово-Кобылина, а равно дворовых людей его от всякой ответственности по вышеозначенному предмету оставить свободными».

Пятого октября 1857 года это решение было утверждено Государственным советом, а 3 декабря — самим царем Александром II. Предлагалось, однако, подвергнуть Сухово-Кобылина «за злободневную связь» церковному покаянию «для очищения совести».

¹ «Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным», Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. III, стр. 234.



А. В. Сухово-Кобылин в молодости.
Художник неизвестен. Масло



Дом на Сенной площади (ныне Страстной бульвар, № 9), где жил А. В. Сухово-Кобылин.
Фото, 1956 г.

Но через много лет, уже после смерти писателя, в газетных и журнальных статьях, а затем и в книгах Сухова-Кобылину снова стали все более настойчиво приписывать убийство Деманш. Эти обвинения, не подтверждаемые решительно никакими документальными данными, основывались единственно на так называемой «общественной версии» (то есть, попросту говоря, на московской сплетне), которая в изложении Е. Феоктистова выглядит так:

«Однажды мадемуазель Симон, давно уже следившая за соперницей, сумела в поздний час проникнуть к своему возлюбленному. С проклятиями и ругательствами набросилась она на них, и Кобылин пришел в такую ярость, что ударом подсвечника или чего-то другого уложил ее наповал. Затем склонил он прислугу деньгами вывезти ее за город».

Вот и вся «общественная версия». При сопоставлении с известными фактами эта версия сразу же оказывается неприемлемой. Наружный осмотр трупа Деманш обнаружил, что горло ее перерезано, четыре ребра сломаны, вокруг левого глаза, на левой руке и «во весь левый бок огромные кровоподтеки»¹. Ясно, что Деманш не убита «в ярости», одним ударом, а была подвергнута долгому избиению и затем зарезана.

Далее, обращает на себя внимание тот факт, что тело Деманш было обнаружено в непосредственной близости от тогдашних границ Москвы, в двух с половиной верстах за Пресненской заставой, по дороге в Хорошово, на Ходынском поле. Если верить «общественной версии», тело было вывезено крепостными по приказу Сухова-Кобылина. Но Сухово-Кобылин мог распорядиться отвезти тело гораздо дальше, хоть за сто верст, — благо, его имения были разбросаны вокруг столицы, — приказать зарыть его, засыпать снегом и мог бы рассчитывать на сохранение тайны этого убийства. Если же убил не Сухово-Кобылин, а его дворовые, то ясно, что они должны были торопиться, украдкой выводя господскую упряжку со двора и располагая лишь считанными часами, на протяжении которых эта тайная поездка могла остаться незамеченной.

Молодой Лев Николаевич Толстой, который был

¹ ГЦТМ им. Бахрушина, Дело об убийстве московской купчихи Симон-Деманш, листы дела 11 и 189.

в Москве в декабре 1850 года и часто посещал дом московского генерал-губернатора Закревского, чья жена приходилась Толстому двоюродной теткой, в письме к Т. А. Ергольской, комментируя убийство Симон-Деманш, решительно утверждал: «Верные улики указывают, что убийцы — ее собственные люди»¹. Следовательно, в доме генерал-губернатора, где узнал об этом деле Толстой, не сомневались в невинности Сухова-Кобылина.

Важно также, что, как видно из дневника Толстого за март 1851 года, Толстой, познакомившись с Сухово-Кобылиным, встречался и беседовал с ним в гимнастическом зале, «хотел Кобылину дать о себе настоящее мнение»².

Такие отношения Толстого с Сухово-Кобылиным вряд ли были бы возможны, если бы Толстой допускал мысль о том, что его собеседник — убийца.

Некоторые биографы Сухова-Кобылина, приписывая ему преступление, объявляли фарисейскими, ложными все опубликованные ранее дневниковые записи Сухова-Кобылина, в которых он упоминал об убийцах, его дворовых людях: «встретил этих страшных людей...», «оправданные преступники приехали в Чернь, это известие привело меня в страшное положение: мне казалось, что я дышу тем воздухом, который был у них в легких» и т. п. По мнению Л. Гроссмана, Сухово-Кобылин «до конца носил казнь в своем сердце, до конца нес бремя страшной и позорной тайны»³ и в дневнике своем лгал.

Но вот краткая запись, которая сделана через семнадцать с лишним лет после гибели Деманш — 8 февраля 1868 года, в день похорон жены Сухова-Кобылина, Эмилии Смит.

«Гроб с телом Эмилии, — записал драматург, — везли чрез Тверскую и чрез тот переулок, где совершилась другая моя мука — убийство Луизы».

При жизни Сухова-Кобылина вопрос о том, где была убита Деманш — в доме Гудовича на Брюсовском переулке или в доме Сухова-Кобылина на Сенной, — не был решающим в ходе следствия. Позднее исследователи пришли к выводу, что если убийство произошло на Брюсов-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 59, М., 1835, стр. 66.

² Там же, т. 46, М., 1934, стр. 48.

³ Л. Гроссман, «Преступление Сухова-Кобылина», стр. 206.

ском, то Сухово-Кобылин в нем не повинен¹. Спрашивается, мог ли Сухово-Кобылин в 1868 году, за шестьдесят лет до того, как дело Деманш было вновь извлечено из архивов, предположить, что это обстоятельство окажется решающим для его обвинения или оправдания в глазах потомков? Мог ли он в день похорон жены заниматься отысканием новых аргументов, защищаясь от обвинений почти двадцатилетней давности, которые тогда уже для него отошли в прошлое и которых он не мог предвидеть в будущем?

Утвердительно ответить на все эти вопросы невозможно.

Следует учесть также, что если поворот дела против крепостных (которые сразу сознались в убийстве и дали точные, вполне совпадающие с уликами показания, но затем, очевидно, под нажимом следователей от этих показаний отреклись) ничего не сулил судебным властям, то поворот дела против состоятельного Сухово-Кобылина сулил — и принес им — огромные барыши. Незадолго до смерти Сухово-Кобылин рассказывал: «Не будь у меня связей да денег, давно бы я гнил где-нибудь в Сибири». Крестьяне деревни Кобылинки говорили, что он «сколько просудился на взятках, мог бы выложить всю дорогу деньгами от Москвы до Кобылинки»².

Ряд лет он вынужден был целиком отдать изнурительному судебному процессу, откупаясь от вымогательств и изнемогая от сознания ложности своего положения. Московский генерал-губернатор граф Закревский сказал ему: «Ступайте — и да, да, хлопчите, об вас хлопотать никто не будет». И Сухово-Кобылин «хлопотал», на себе испытывая все хитрости и уловки чиновников, все беззаконие царского судопроизводства, проходя всю иерархию взяточничества — от тюремной камеры до приемной министра. Он дошел до министра юстиции Панина, добился вмешательства императрицы. Наконец выносится оправдательное решение. Однако «берущие» еще не насытились, и Сухово-Кобылина извещают, что «решение Государственного Совета по делу затеряно писцом в пьяном виде вместе

¹ См. кн. В. Гроссмана «Дело Сухово-Кобылина», ГИХЛ, М., 1936, стр. 120—127.

² «Рассказы крестьян о А. В. Сухово-Кобылине» в кн. Н. Милонов, Драматургия А. В. Сухово-Кобылина, Тула, 1956, стр. 112.

с парю сапог...». Так велось это позорное, вымогательское «дело».

Теперь уже ясно, что Сухово-Кобылин был ложно обвинен в убийстве Деманш¹. Семь лет он провел в упорной, жестокой борьбе за спасение от грозивших ему тюрьмы и позора. Он познал всю систему царского «правосудия» снизу доверху. Какую роль сыграли эти дорогой ценой добытые знания в творчестве Сухово-Кобылина, мы увидим далее, когда перейдем к анализу его произведений.

Сейчас мы отметим только тот перелом, который произошел в жизни и духовном развитии Сухово-Кобылина в связи с гибелью Луизы Деманш и его судебным преследованием.

«Дело — злодеяние — повальный обыск. — Я один! — Н. Н.² уехала» (219), — вот немногословная дневниковая запись, в которой А. В. Сухово-Кобылин суммирует события ноября 1850 года, резко изменившие весь его образ жизни. Несколько позже, в тюрьме, он записывает: «Жизнь начинаю постигать иначе. Труд, труд и труд. Возобновляющий, освежительный труд. Среди природы, под ее утренним дыханием. Вот сосцы матери той Изиды, у которой двенадцать богатырских сосцов. Да будет это начало — началом новой эпохи в моей жизни. Совершился перелом страшным переломом. Мое заключение жестокое — потому что безвинное — ведет меня на другой путь — и потому благодатное» (219).

Это чрезвычайно важная запись. Она свидетельствует о том, что трагическая гибель Деманш заставила Сухово-Кобылина заново осмыслить всю свою жизнь. «Я, — вспоминал он впоследствии, — продолжал светскую жизнь до жестокого дня 7 ноября, который был жестокою точкою поворота меня в меня самого... Через это и началась моя внутренняя жизнь» (251). «В 1850 ударил в меня гром — два года едва мог оправиться. Шла тяжелая борьба с процессом и кредиторами» (219). Трагедия, «переломившая» жизнь Сухово-Кобылина, превратила юношу, который кичился тем, что «очень мало думает»; «ничего не чувствует»,

¹ Заметим, что наиболее обстоятельно исследовавший жизнь и творчество Сухово-Кобылина С. А. Переселенков еще в 1920 году пришел к решительному выводу, что «трудно отыскать какие-либо более или менее веские данные, по которым можно было бы заподозрить Сухово-Кобылина в преступлении». «Ежегодник петроградских государственных театров», 1920, стр. 139.

² Нарышкина.

«мало пишет», в зрелого и мужественного человека, для которого девизом стал «труд, труд и труд». «Зная наслаждения всякого рода,— замечает он в одном из писем этих лет,— я прихожу к убеждению, что лучшими из них являются те, которые доставляют нам наука и искусство. . .»¹. «Светская жизнь» потеряла в глазах Сухова-Кобылина прежнюю привлекательность. Отторгнутый от «высшего общества», он увидел это общество в подлинном свете. «День этот — день потери любимой женщины, был днем жесточайшего не мотивированного оскорбления и днем, когда я покинул московское общество и отряс прах с ног моих» (251).

Правда, и прежде он знал, что общество «поставило себе за правило все судить вкривь», и иронизировал: «Для того, кто много вращается в свете, трудно понять, что действительные чувства не подчиняются четьрем правилам арифметики»². Острый, критический ум будущего писателя замечал пороки современного уклада жизни и порой весьма резко их оценивал. Так, еще в 1847 году из Томска, куда он был ненадолго заброшен делами, Сухово-Кобылин писал родным: «Я живу сейчас среди населения грубого, эгоистичного, жадного и полного интриг. Здесь все живет только для денег. Нажива — единственный двигатель, и все души здесь черны, сухи и отталкивающи. Общество и собрания представляют собою нечто столь колоссальное по глупости, что можно было бы умереть от смеха, если бы не умирали от скуки»³. Уже тогда он нередко задумывался о «великой России» и говорил: «Сейчас я особенно понимаю, что она действительно велика»⁴.

Но только «перелом», пережитый Сухово-Кобылиным после трагедии 1850 года, заставил его понять кричащие противоречия между подлинным величием России и парадным «величием» русского «высшего общества», русской государственности. Истина открылась сознанию писателя с такой разительной ясностью, что назревшая потребность излить на бумаге и высказать со сцены все понятое и выстраданное превратилась в ощущение своего главного жизненного долга.

¹ «Письма А. В. Сухова-Кобылина к родным», Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. III, стр. 243.

² Там же, стр. 230.

³ Там же, стр. 227.

⁴ Там же, стр. 223.

ГЛАВА ВТОРАЯ

„Свадьба Кречинского“

РАБОТА НАД ПЬЕСОЙ

«Свадьба Кречинского» — наиболее популярная пьеса А. В. Сухова-Кобылина. Однако даже история ее написания поныне во многом темна. В посвящении к «Смерти Тарелкина» автор, обращаясь к Н. Д. Шепелеву, вспоминал: «Не вместе ли с тобою еще юношами жили мы на высотах Альбано, в памятной нам Locanda Emiliana и зачитывались Гоголем до упаду.

Не твое ли чуткое артистическое чувство предрекло Кречинскому серьезный успех еще тогда, когда он писался шутки ради, и не от тебя ли слышал я тогда же первое и, могу с правом сказать, единогласное одобрение».

Эти строки принято было толковать как доказательство, что «Свадьба Кречинского» была написана или уж, во всяком случае, начата вдалеке от России.

Л. Я. Гуревич, ссылаясь на А. В. Половцева, «которому говорил об этом сам Сухово-Кобылин», утверждала, что «Свадьба Кречинского» «написана была именно за границей»¹.

В «Ежегоднике императорских театров» не менее решительно сообщалось: «Сам Александр Васильевич не раз

¹ Л. Я. Гуревич, А. В. Сухово-Кобылин, «Вестник и библиотека самообразования», 1903, № 20.

рассказывал, что знаменитая комедия писалась в Берлине»¹.

Однако эти утверждения опровергаются обнаруженными новыми материалами.

С 1849 по 1858 год А. В. Сухово-Кобылин, как явствует из его дневников, находится в России. Он живет в своем имении Кобылинке, нередко наезжая в Москву и в Петербург. С 1850 года в связи с обвинением по делу Деманш у него отобран паспорт, и он, если бы и пожелал, не мог покинуть пределы России вплоть до 1858 года. Именно в этот период он начинает работать над «Свадьбой Кречинского», что зафиксировано в многочисленных дневниковых записях Сухово-Кобылина и в набросках плана его мемуаров.

«В начале 1852 года начал писать пьесу».

«Лето 1852. Обед у меня. Сорочинский. Зачатие Кречинского. Монолог».

«1852. Обед. Сорочинский. Сестры — Сальяс, Соловово. Первые наброски. На другой [день] наброски первой сцены. Отдал Сорочинскому и поехал на Выксу».

«1853. Генварь, февраль, март. На Выксе писал пьесу» (219).

Эти записи подтверждаются и автобиографией писателя:

«В 1852 году начат был перевод гегелевской философии истории. Совместно с этой умственной работой в свободные минуты начал писать свои драматические произведения. В 1854-м году перевод философии истории был исполнен и с ним вместе была окончена и комедия «Свадьба Кречинского» (310).

Что касается упоминаемых Сухово-Кобылиным имен Сорочинского и сестер драматурга Салиас и Соловово, то все эти люди, как выясняется, сыграли в истории создания «Свадьбы Кречинского» немаловажную, хотя и случайную роль.

Н. В. Минин со слов самого драматурга так описывает начало его работы над комедией:

«Создание «Свадьбы Кречинского» началось следующим образом. Среди знакомых сестры Александра Васильевича графини Сальяс был один офицер, фамилию ко-

¹ «А. В. Сухово-Кобылин». Некролог, «Ежегодник императорских театров», сезон 1902/03 года, приложение III, стр. 66.

того я не припомню, отличавшийся талантливыми рассказами о разных комических случаях, которых он был очевидцем. Вот он и рассказал Сухово-Кобылину один такой эпизод из Нижегородской ярмарки. Попался один шулер, передернул в карточной игре, его за это и угостили. Офицер этот рассказывал мастерски, все смеялись до упаду. Пришла мысль графине написать какую-нибудь веселую пьесу. Решили так: Александр Васильевич будет писать мужские роли, а она с этим офицером — женские. Когда часть пьесы была написана, устроили считку, результат вышел плачевный. Тогда совсем бросили эту затею. Но Александр Васильевич задумал самостоятельно начать писать — и начал»¹.

Историю начала работы над «Свадьбой Кречинского» изложил и сам драматург.

В небольшой рукописи, которая озаглавлена «Добавления к моему дневнику», он рассказывает, что сестра его, графиня Салиас, «написала около 1851 или 1852 года очень ловкую сценку из светской жизни. У меня за обедом в интимном кругу зашла о ней речь... Конечно, стали говорить о сюжете, и я посоветовал написать нечто вроде будущего, то есть зарождавшегося Кречинского».

Условились, что Сухово-Кобылин напишет «сценарий», то есть краткий план будущей комедии, а затем он сам, Елизавета Салиас и Сорочинский, «преображенный офицер, превосходный рассказчик и театрал», станут, согласно этому плану, разрабатывать отдельные эпизоды. «В следующую субботу, — вспоминал Сухово-Кобылин, — план был готов и одна сцена, которую я, увлеченный планом, тут же и набросал. Я прочел план и сцену, которая поморила со смеху всю компанию. Сцена эта и теперь жива — это второе явление второго действия, то есть *entrée* Расплюева и его слова: «Была игра...»². «Сестра Лиза и Сорочинский взялись за дело, но оно не пошло. Сорочинский писал глупости и вещи невозможные, и вообще дело не состоялось. Но, имея массу свободного времени, я продолжал писать и, таким образом, написалось в свободные минуты и рядом с занятиями Гегелем — весь второй акт и засим третий

¹ ИРЛИ, архив Н. В. Минина, ф. 163, ед. хр. 1.

² Карандашный черновик этого явления — рассказ Расплюева о боксе, который адресуется не к Федору (как в окончательном тексте комедии), а к Кречинскому, хранится в ЦГАЛИ (ф. 438, инв. № 186). Очевидно, этот набросок и есть «зародыш» «Свадьбы Кречинского».

акт,— что сделалось довольно скоро. Но первый акт, как трудный, задержал работу» (251).

Следовательно, нам ясно теперь, где и как начал Сухово-Кобылин свою комедию. Сам автор неоднократно указывал время и место начала работы над «Свадьбой Кречинского» — 1852 год, Москва.

Что же касается «высот Альбано», то, несомненно, юноша Сухово-Кобылин «зачитывался» там Гоголем вместе с Шепелевым. Но нет никаких оснований относить к «высотам Альбано» и второй абзац посвящения. В посвящении к «Смерти Тарелкина» писатель как бы окидывает мысленным взором всю долгую дружбу с Шепелевым и вспоминает ее ярчайшие эпизоды. Эпизод в Альбано может быть отнесен примерно к 1848—1849 годам, когда Сухово-Кобылин много странствовал по Европе; эпизод же с чтением «Свадьбы Кречинского» можно уверенно датировать началом 1853 года.

Вероятнее всего, неоконченная пьеса была отдана на суд близкого друга именно в Выксе — имени Шепелевых, где Сухово-Кобылин, как видно из его дневника, работал над «Свадьбой Кречинского» с января по март 1853 года.

Вопрос о том, когда и где была начата «Свадьба Кречинского», — вопрос не праздный. Исходя из убеждения, что «Свадьба Кречинского» начата или, во всяком случае, писалась в Альбано, Л. Гроссман, например, утверждал, что комедия эта «восходит к ситуации итало-французской народной сцены»¹, что на Сухово-Кобылина оказало решающее воздействие «знакомство с уличными театрами Италии и Франции»². Что же касается отражения русской действительности прошлого века в «Свадьбе Кречинского», то Л. Гроссман считает, что комедия просто «выросла из бытового анекдота». Между тем, установив, что «Свадьба Кречинского» писалась в России и — это особенно важно — после происшедшего в жизни ее автора «страшного перелома» 1850 года, мы имеем все основания полагать, что в этой комедии А. В. Сухово-Кобылин вполне сознательно ставил перед собой, во-первых, задачу правдивого отражения реальной русской жизни и, во-вторых, задачу нравственно-воспитательного воздействия на современное ему общество.

¹ Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 10.

² Там же, стр. 4.

Самый факт возникновения «Свадьбы Кречинского» из «бытового анекдота» представляется сомнительным. Почерпнутые из архивов писателя данные позволяют прийти к новым выводам относительно жизненных первоисточников комедии.

«Бытовой анекдот», из которого якобы возникла «Свадьба Кречинского», излагался неоднократно. Вот один из его вариантов:

«Сюжетом для своего первого произведения А. В. избрал наделавший много шума скандальный случай, сильно взволновавший петербургское общество, — о подмене драгоценной булавки неким поляком, красавцем Крысинским, выдававшим себя за графа, а потому имевшим вход в лучшее петербургское общество, но оказавшимся в конце концов лакеем князя Радзивилла. Крысинский долгое время жил в Ярославле, где с ним встречался и Сухово-Кобылин в семье местного помещика Ильина, давшей ему материал для создания Муромского и Атуевой; прототипом Расплюева для А. В. послужил некий певчий ярославского архиерейского хора Евсей Крылов, состоявший при Крысинском во время его пребывания в Ярославле, «бильярдный игрок и шулер», покончивший весьма печально свою жизнь в начале шестидесятых годов в Ярославле, после одной шулерской проделки с актерами местного театра на бильярде в гостинице «Столбы»¹.

Этот анекдот приняли на веру все исследователи творчества Сухово-Кобылина — и С. Переселенков (1922), и Л. Гроссман (1940), и С. Данилов (1951). Он вошел даже в энциклопедические словари. Так, в энциклопедии «Гранат» сообщалось: «В Ярославле разыгралась драма в семье помещика Ильина, куда попал ловкий проходимец — аферист Крысинский со своим оруженосцем Евсеем Крыловым, певчим из архиерейского хора, ловким шулером и бильярдным игроком. Яросл. и тульск. помещик, С-К не раз бывал в Ярославле в доме Ильина: здесь он взял прототипы Кречинского — Крысинского, Муромского — Ильина, Расплюева — Крылова».

Следует заметить, однако, что никаких следов истории Крысинского в периодике середины прошлого века нам

¹ «Ежегодник императорских театров», сезон 1902/03 г., приложение III, стр. 66.

обнаружить не удалось. Сам автор имен Крысинского, Крылова и других никогда не упоминал. Гораздо более убедительным представляется другое свидетельство, которое не сводит замысел пьесы к «бытовому анекдоту», к «скандальному случаю», а показывает, что комедия эта — результат раздумий Сухово-Кобылина над некоторыми характерными и, с его точки зрения, тревожными фактами современной общественной жизни.

В архиве Н. В. Минина в Ленинградском институте истории русской литературы АН СССР содержатся сведения, согласно которым в беседе с Н. В. Мининым драматург прямо указывал, что главные черты Кречинского «взяты им с бывшего попечителя Московского учебного округа Голохвастова, который был тогда в Москве, если можно так выразиться, «львом» в тогдашних салонах». «Под его влияние,— добавил Сухово-Кобылин,— к большому моему сожалению, попал и я». Весьма характерно примечание Н. В. Минина: «Подробности, приводимые исследователем Переселенковым о Крысинском, о Расплюеве — Евсее Крылове, я от автора не слышал»¹. (Подчеркнуто мной.— К. Р.).

Кто же был этот Голохвастов? В «Былом и думах» А. И. Герцена находим упоминание о двух братьях Голохвастовых: Один из них с 1847 года действительно находился на посту попечителя Московского учебного округа. Но герценовская характеристика этого — Дмитрия Павловича — Голохвастова доказывает, что он никак не мог послужить прототипом Кречинского. «Вся его жизнь,— пишет А. И. Герцен,— была рядом наград за успехи и нравственность. Он их заслуживал вполне... он был умен, деловой человек, много читал и помнил...». Герцен слегка иронизирует над высокой «нравственностью» и «гладеньким умом» своего двоюродного брата. «Я впоследствии не раз встречал эти натуры... — пишет он,— они умно рассуждают, не отступая от данных; они еще умнее поступают, не сходя с торной дороги; они — настоящие современники своего времени, своего общества... Они обыкновенно нравственны, но вам нечистая сила шепчет на ухо: «Да могут ли они быть безнравственны?»

Ясно, что Кречинский никак под эту характеристику

¹ ИРЛИ, архив Н. В. Минина, № 168, ед. хр. 1.

подойти не может¹. Но у Голохвастова был младший брат, Николай Павлович, о котором А. И. Герцен рассказывает весьма подробно: «...у него были черные волосы и огромные черные глаза, которыми он никогда не шурился. Эта энергическая и красивая наружность была все; внутри бродили довольно неустroенные страсти и смутные понятия... Николай Павлович всю жизнь решительно ничего не делал. В юности он не учился; двадцати трех лет он уже был женат...».

Сообщив историю женитьбы Н. П. Голохвастова, А. И. Герцен продолжает: «Оба брата, разделившись, горячо принялись за дело: один улучшать свое имение, другой разорять его... Николай Павлович через десять лет имел больше миллиона долга».

Образ жизни Н. П. Голохвастова описывается А. И. Герценом так: «...балы, обеды, спектакли следовали друг за другом, его дом с утра был набит охотниками до хорошего завтрака, знатоками вин, танцующей молодежью, интересными французами, гвардейскими офицерами; вино лилось, музыка гремела... Как бы не находя довольно средством разорения балы и обеды, взял на содержание актрису-танцовщицу... С той минуты все пошло, как на парах: имение было описано, жена погоревала, погоревала о судьбе детей и о своей собственной, простудилась и в несколько дней умерла — дом распадался... Наконец, настало время продажи с аукционного торга... Все средства окончательно истощились, имение было продано, дом назначен в продажу, люди распущены... Наконец, Николай Павлович велел рубить свой московский сад для того, чтобы топить печи...».

Узнаем ли мы Кречинского в этом человеке, столь живо запечатленном пером Герцена? Несомненно, узнаем. Но есть в истории Н. П. Голохвастова еще один эпизод, так сказать, довершающий сходство.

«При разделе брильянты матери достались Николаю Павловичу; Николай Павлович, наконец, заложил и их. Видеть брильянты, украшавшие некогда величавый стан Елизаветы Алексеевны (матери Голохвастовых.— К. Р.),

¹ Между тем один из советских исследователей творчества Сухова-Кобылина, Н. Н. Кононов, прямо указывает на Д. П. Голохвастова как на прототип Кречинского. См. Н. Н. Кононов, Пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» и «Дело», Ученые записки Рязанского пединститута, вып. 8, 1949.

проданными какой-нибудь купчихе Дмитрий Павлович не мог. Он представил брату весь ужас его поступка; тот плакал, клялся, что раскаивается; Дмитрий Павлович дал ему векселя на себя и послал к ростовщику выкупить брильянты; Николай Павлович просил его позволения привезти брильянты к нему, чтоб он их спрятал, как единственное наследство его дочерей. Брильянты он выкупил и повез к брату, но, вероятно, по дороге он раздумал, потому что, вместо брата, он заехал к другому ростовщику и снова их заложил... Я от души хохотал,— заключает А. И. Герцен,— над этим высоко комическим происшествием»¹.

В этих похождениях Н. П. Голохвастова, подробно описанных Герценом, можно предположить один из жизненных первоисточников основного хода интриги «Свадьбы Кречинского», истории заклада бриллиантового солитера Кречинским.

Остается добавить только, что Н. П. Голохвастов был современником А. В. Сухова-Кобылина. В его шумном доме бывали в ранней юности Герцен и Огарев, с которыми коротко был знаком Сухово-Кобылин. Дом Голохвастова находился на Тверском бульваре неподалеку от дома Сухова-Кобылина.

Что же касается старшего брата, Д. П. Голохвастова, попечителя Московского учебного округа, то он упомянут Н. В. Мининым, вероятно, просто по ошибке. Через полвека после знакомства Сухова-Кобылина с Голохвастовыми, о которых рассказывал Минину драматург, немудрено было спутать братьев.

Итак, мы обнаруживаем прототип Кречинского, который кажется нам более вероятным, чем популярная версия о Крысинском. Кречинский в пьесе — аристократ («Имение в степи было — фью! ему и звания нет: рысаков спустили, серебро давно спустили...»), Крысинский же — лакей, изображающий аристократа. Однако было бы, конечно, неверно полагать, что Кречинский просто-напросто «списан» с Голохвастова.

Кречинский — в высшей степени характерное порождение той поры, когда в России под натиском нарождающейся буржуазии дворянство переживало острый кризис. Отметим, кстати, постоянное внимание драматурга к социальным вопросам современности. «Состояния разру-

¹ См. А. И. Герцен, Былое и думы, т. I, ч. IV, глава XXXI.

шаются — везде долги, везде процессы — взыскания, хлопоты...» — констатировал в своем дневнике автор трилогии. «Общее мнение — что дворяне разорены», — отмечал он в другой записи. А вот и конкретный пример: «Чижовы совершенно прожили все деньги и сами не знают, что делать». И еще одна запись: «Все партии дворянства пьяны».

Понятно, что на фоне разложения дворянства появление таких фигур, как Голохвастов, было вполне закономерным. Герцен, уделивший Н. П. Голохвастову так много внимания, не случайно описал это знамение времени.

Следует учесть также, что, разоблачая Кречинского, Сухово-Кобылин выступал во всеоружии собственного жизненного опыта — целое десятилетие своей жизни он отдал «свету» и долго жил в кругу Голохвастовых, Черкасских, Гагариных и многих других отпрысков дворянских семейств, взгляды и поступки которых в той или иной мере были схожи со взглядами и поступками Кречинского.

В 1854 году «Свадьба Кречинского» была в основном закончена. Год этот принес Сухово-Кобылину новые жестокие испытания. Это четвертый год ведения следствия по делу об убийстве Деманш. Именно в это время следственная комиссия принимает решение о вторичном аресте Сухово-Кобылина. С половины мая до начала октября он находится в тюрьме.

«Подошел 1854 год, когда я был подвергнут второму аресту по делу об убийстве Луизы Симон. Арест продолжался шесть месяцев, и все они были употреблены на отделку и обработку «Свадьбы Кречинского». Каким образом мог я писать комедию, состоя под убийственным обвинением и требованием взятки в 50 тысяч рублей, я не знаю, но знаю, что написал Кречинского в тюрьме — впрочем, не совсем, — ибо я содержался (благодаря защите княгини Гагариной и Закревского) на гауптвахте у Воскресенских ворот. Здесь окончен был Кречинский» (251).

В ноябре 1855 года, приглашая на премьеру «Свадьбы Кречинского» одного из своих старых знакомых — Ф. Л. Морощкина, Сухово-Кобылин пишет ему:

«Постигшее меня в прошлом году шестимесячное противозаконное и бессовестнейшее лишение свободы дало досуг окончательно отделать несколько прежде сего набросанных сцен, а спокойствие угнетаемого, но никогда не

угнетенного духа дало ту внутреннюю тишину, которая есть необходимое условие творчества нашего духа» (219).

Следовательно, пьеса завершалась в тюрьме. Во всяком случае, 15 октября 1854 года, видимо, через несколько дней после освобождения, А. В. Сухово-Кобылин отметил в дневнике: «Кончил пиесу». О том, что «Свадьба Кречинского» дописывалась под арестом, автор и впоследствии, уже на склоне лет, рассказывал своему другу и соседу по имени А. Рембелинскому¹. Однако совершенно очевидно, что, находясь под стражей, Сухово-Кобылин проделал лишь последний этап работы над комедией, а не написал всю ее, как это утверждал Рембелинский.

Сразу же по завершении пьесы Сухово-Кобылин предпринял попытку добиться ее постановки на сцене Малого театра. Однако поначалу его стремления не увенчались успехом.

Двадцать первого октября 1854 года Сухово-Кобылин, как видно из его дневника, «читал пиесу Садовскому — неудача» (219).

Эту неудачу автор «Свадьбы Кречинского» перенес болезненно и запомнил надолго. Через сорок лет он рассказывал: «Мой друг Д. И. Потулов, настаивавший на постановке пьесы на сцене, привез как-то ко мне покойного П. М. Садовского, бывшего, как известно, затем лучшим Расплюевым. Знаменитый артист, выслушав чтение пьесы у меня за обедом, отнесся к ней очень холодно и заявил, что она вряд ли может быть воспроизведена на сцене. Замечательно, что Пров Михайлович осудил именно те сцены, которые потом в его же исполнении имели наибольший успех»².

Несмотря на неодобрительный отзыв Садовского, драматург попытался все же провести свою комедию через цензуру. Вопреки распространенному мнению, будто «Свадьба Кречинского» была пропущена без всяких возражений, Сухово-Кобылина и здесь постигла неудача. Н. В. Минин в своих написанных со слов Сухово-Кобылина заметках упоминает «по перву запрет пьесы при императоре Николае Павловиче» и приводит следующий рассказ писателя:

¹ А. Рембелинский, Из воспоминаний старого театрала, «Театр и искусство», 1917, П., № 5, стр. 91—93.

² «Семья», 1894, № 8, стр. 6.

«Когда меня вызвал цензор первый раз еще в царствование Николая Павловича, то спросил меня: «Где это вы слышали такие слова и выражения, какие вы приводите в этой пьесе?» — «Везде — в публике, в народе». — «Вам надо это изменить: такие выражения недопустимы». — «Я изменять отказываюсь». — «В таком случае ваше сочинение пускай постоит вот на этой полке». И положил к себе на полку, прекратив разговор»¹.

Этот пересказ Мининым слов драматурга подтверждается собственной записью Сухова-Кобылина:

«В ноябре 1854 года я был уже в Петербурге и внес материал в III отделение собств. Е. В. канцелярии цензору Гедерштерну. Объяснение с ним было резкое. Он восстал на слог, который признал тривиальным и невозможным на сцене, и когда я намекнул ему на его некомпетентность, как германца, судить мой русский слог, то он, бросивши на меня свирепый взор, объяснил мне коротко и ясно, что пьесу мою запрещает. Поставили на ней красный крест» (251).

Запрещенная комедия «целый год ходила в списках по Москве и имела немало энтузиастов»².

Удрученный цензурным запретом, Сухово-Кобылин на протяжении пяти месяцев ни одним словом не упоминает более в дневнике о своей комедии. И только под датой 3 апреля 1855 года мы находим свидетельство о том, что драматург решился снова прочесть пьесу в кругу знакомых. «Вечером читал комедию князю А. Д. Голицыну, кн. Павлу Голицыну, графу Кутайсову, Николаю и доктору». «Она, — робко замечает писатель, — начинает иметь успех».

Двадцать шестого мая 1855 года в московском доме Сухово-Кобылиных опять собираются гости. Среди них один из виднейших артистов Малого театра — Шумский. «В 2 часа, — записывает Сухово-Кобылин, — читал им мою пьесу «Свадьба Кречинского» — успех! Шумский просит ее себе на бенефис».

Итак, достоинства комедии, не оцененные Провлом Садовским, оказались замеченными С. В. Шумским. Более того, артист решился взять «Свадьбу Кречинского» для своего бенефиса. Далее Сухово-Кобылин сообщает: «Июнь 1. Отдал пьесу Шумскому».

¹ ИРЛИ, архив Н. В. Минина, № 186, ед. хр. 1.

² «Семья», 1894, № 8, стр. 6.



М. С. Щепкин в роли Муромского.
«Свадьба Кречинского», Малый театр, 1855 г.

Видимо, опытный актер, увлеченный ролью Кречинского, посоветовал Сухово-Кобылину внести в текст комедии некоторые изменения, ибо последующие записи в дневнике таковы: «Июнь 13, 14. . . Занимаюсь окончательно комедией. Июнь 15, 16. Чтение комедии и обед, на котором были Шумский, Липский, Садовский, Потапов. . . Комедия понравилась». И, наконец, 18 июня: «Я кончил комедию и отдал ее Шумскому» (219).

Заметим, кстати, что, очевидно, именно Шумский уговорил Садовского второй раз прослушать «Свадьбу Кречинского», и на этот раз Садовский переменял свое мнение о комедии, в которой ему суждено было создать один из самых ярких своих сценических образов — образ Расплюева.

Для того чтобы осуществить мысль Шумского о постановке в его бенефис «Свадьбы Кречинского», необходимо было добиться цензурного разрешения пьесы. После смерти учредителя «третьего отделения» Николая I поначалу сложилась несколько более благоприятная для драматурга обстановка, которую он сумел использовать. Как свидетельствует Н. В. Минин, «когда император Николай I скончался, разнеслись вести по всей России, что, наконец, наступит царствование либерального царя, ученика поэта Жуковского, и полюбятся либеральные реформы всякого рода. Встрепенулись друзья Сухово-Кобылина и стали ему писать письма в деревню, чтобы он ехал в Петербург хлопотать о дозволении ставить его пьесу «Свадьба Кречинского» в театре. . . И так Александр Васильевич пустился опять в путь проводить свою пьесу»¹.

Действительно, в первые годы царствования Александр II проявил некоторую либеральность в вопросах цензуры. Поэтому второе столкновение Сухово-Кобылина с цензором оказалось сравнительно бескровным, хотя пьеса и была возвращена ему для поправок. В дневнике драматурга говорится:

«Июль 30, 31. Получил из цензуры возвращенную для поправок пьесу — занимаюсь с Шумским» (219).

«Август, 8-е. Свидание с цензором в 3-м отделении. Высокий человек, худощавый — наружностью походит на правителя дел у какого-нибудь большого барина. Говорит мягко и решает без апелляции, не допускает никакой тривиальности и потребовал, чтобы многое было

¹ ИРЛИ, архив Н. В. Минина, № 186, ед. хр. 1.

переменено, а то, говорит: «мы положим крестик — так и дело с концом» (219).

Видимо, требования цензора были выполнены Сухово-Кобылиным, хорошо помнившим еще с прошлого года, что означает «крестик».

Во всяком случае, уже 16 августа Сухово-Кобылина вызывают в Третье отделение, и — «... мне объявлено, что моя пьеса пропущена. Весьма рад и в духе». А на следующий день он замечает: «Пропуск комедии и скорое ее появление в свет наполняет меня внутренним самоудовлетворением» (219). После этого драматург немедленно возвращается в Москву. «18 августа. Приезд в Москву — отправился прямо к Шумскому. Наша радость об успехе».

На протяжении августа—ноября 1855 года Сухово-Кобылин весь отдается заботам о постановке своей пьесы. В его весьма лаконичном дневнике, нередко отмечающем события дня всего одной-двумя фразами, то и дело встречаются упоминания о комедии, об актерах, которым предстоит ее играть, о ее общественном резонансе.

В эти месяцы Сухово-Кобылин еще несколько раз читает свою комедию друзьям и знакомым, и успех ее все растет. Слухи о том, что появилось новое значительное произведение отечественной драматургии, распространяются по Москве и проникают даже в печать. В «Московских ведомостях» появляется заметка следующего содержания:

«Недавно мы имели удовольствие слушать чтение одной комедии, написанной г. Сухово-Кобылиным, и были приятно поражены ее достоинствами... Поздравляем нашу литературу с замечательным приобретением: характеры в комедии очерчены ярко и рельефно, интрига весьма занимательна, хотя автор несколько не думал прибегать для поддержания интереса к тем дюжинным внешним эффектам, которых можно встретить так много в любой французской пьесе,— напротив, все действие вытекает у него из самого характера действующих лиц, просто и естественно; если прибавить к тому неподдельный, живой юмор, присутствие которого обнаруживается на каждом шагу неудержимым хохотом слушателей, то нельзя не согласиться, что трудно было ожидать столь зрелого и обдуманного произведения от автора, в первый раз решившегося попробовать свои силы на литературном поприще».

Прочитав заметку, Сухово-Кобылин заносит в свой

дневник: «Первое известие о моей комедии: появился анонс в «Московских ведомостях» (219).

Двадцать девятого августа Сухово-Кобылин отмечает: «Слухи хорошие о пьесе растут». В театре уже обдумывается распределение ролей. А тем временем автор все еще не может расстаться со своей рукописью и продолжает настойчиво улучшать и совершенствовать пьесу.

Тридцатого августа: «Вечером сделал несколько счастливых прибавлений к пьесе в первом акте».

Седьмого октября: «Вечером уделывал пьесу — новое прибавление в третьем акте в роли Расплюева».

Восьмого октября: «Прибавление в первом акте в роли Муромского с Агуевой».

Двадцать пятого октября: «... в 12 часов пришла мысль изменить первую сцену комедии, и тут же набросал карандашом сцену с Тишкой. Ездил верхом в леса... Приехавши, переписал сцену и сам смеялся до упаду. Даже легши в постель, смеялся» (219).

Вышеприведенные выписки из дневника Сухово-Кобылина позволяют совершенно отместить легенду о нем как о «случайном драматурге», равнодушном к своему творчеству, как о писателе «шутки ради». Это выражение, употребленное самим Сухово-Кобылиным в посвящении к «Смерти Тарелкина», совершенно неосновательно послужило опорой «научной» легенде, упрекающей драматурга в «барской лени» и, главное, в бездумном, пренебрежительном отношении к своим произведениям. Тщательная работа Сухово-Кобылина над «Свадьбой Кречинского» показывает, до какой степени противоречит фактам эта легенда.

ДВЕ ПРЕМЬЕРЫ

Запись в дневнике Сухово-Кобылина, сделанная 11 декабря 1855 года, сразу после завершения и постановки «Свадьбы Кречинского», красноречиво свидетельствует о том, что автор комедии рассматривал свое первое произведение как акт сознательной борьбы, как прямое выступление против пороков окружавшего его общества. Сухово-Кобылин говорит, что судьба, «протащивши по грязи», привела его «на сцену Московского театра» и «поставила борцом прямо и торжественно супротив того самого люда, который ругал меня и, как Пилат, связавши руки назад, бил по ланитам» (219).

В свете этой записи, показывающей, сколь отчетливо сознавал Сухово-Кобылин значение своей сатиры, следует рассматривать весьма примечательные события двух премьер «Свадьба Кречинского»: вслед за московским Малым театром комедию поставил и Александринский театр в Петербурге.

Признанным главой великолепной труппы Малого театра был в это время великий Щепкин, за два дня до премьеры «Свадьбы Кречинского» отпраздновавший пятидесятилетие своей сценической деятельности, тончайший художник-реалист, друг Белинского, Герцена, Грановского, Гоголя и Шевченко, актер, чрезвычайно серьезно относившийся к искусству и считавший, как и Гоголь, театр высокой кафедрой, с которой он стремился проповедовать новые общественные идеалы, обличать пороки, славить честность, гражданское мужество, любовь к отчизне. Вошло в пору расцвета и мощное дарование Прова Садовского, другого великого реалиста московской сцены, родоначальника знаменитой актерской династии Садовских. Шумский, Самарин, Никулина-Косицкая и многие другие артисты щепкинской школы придавали искусству всей труппы Малого театра отчетливо выраженный реалистический характер. По своим общественным устремлениям московская труппа, воспитанная творениями Грибоедова и Гоголя, критической деятельностью Белинского и уже установившая тесный творческий контакт с Островским, была, несомненно, самым передовым, глубоко демократическим по духу русским театром прошлого века. Произведения писателей-реалистов, изобличавших пороки самодержавного строя, неизменно находили на сцене Малого театра самое яркое художественное воплощение. Социальная сатира Сухово-Кобылина была для этой труппы желанным и близким по духу драматическим материалом.

Иначе обстояло дело в Александринском театре. В труппе этого театра в середине XIX века боролись два художественных направления — одно из них наиболее ярко олицетворял А. Е. Мартынов, другое — В. В. Самойлов.

Если Мартынов, подобно Щепкину, был актером-демократом, актером-гуманистом, пользовавшимся широчайшей популярностью среди «простолюдинов», то искусство Самойлова было рассчитано на вкусы придворной публики и обычно искало себе пищи в развлекательном репертуаре. Понятно, что Дирекция императорских театров всячески

покровительствовала Самойлову и той части труппы, которая находилась под его влиянием. Задачи общественной сатиры были весьма далеки от Самойлова и всего того направления, которым он предводительствовал.

Эти факты в первую очередь и определили характер двух первых постановок «Свадьбы Кречинского» — московской и петербургской.

Дневник Сухово-Кобылина за 1855—1856 годы позволяет восстановить подробности появления на сцене одной из лучших комедий отечественного репертуара. Кроме того, дневник этой поры показывает нам М. С. Щепкина, завязавшего близкое знакомство с Сухово-Кобылиным, как человека, сразу почувствовавшего большой талант автора «Свадьбы Кречинского», высоко оценившего его боевое, сатирическое произведение и много сделавшего для сценического успеха комедии.

Двадцать первого ноября 1855 года Сухово-Кобылин записывает в своем дневнике:

«У меня обедали двое Феокистовых, Шумский, Щепкин, Лохвицкий, Корш. Нынче была первая репетиция пьесы. Достоинство ее начинается от ценности удаchi быть возводимо к ценности литературной. Сказывали, что Садовский в роли Расплюева уморил всех со смеху — даже суфлер кис со смеху над своим манускриптом. Вообще нынешний день надо заметить как переходный пункт от просто театральной пьесы к литературному произведению. Евг. Феокистов высказал это за столом и пишет поэтому статью в газеты, которая должна иметь этот смысл. Интерес в городе оказывается всеобщий. Что-то будет? Как пройдет этот замечательный день? Припоминаю я себе, как любящий и во всей своей простоте, своей любовью далеко зрящий глаз моей Луизы видел во мне эту будущность»¹ (219).

Двадцать четвертого ноября Сухово-Кобылин сам посещает очередную репетицию. «Утром отправился на репетицию. Садовский и Щепкин превосходны. Воронова² плоха. Странное ощущение производит первая репетиция пьесы на автора. Это его роды. То, что было внутри, что было в недрах его Я, выходит наружу — становится от него дру-

¹ Луиза Симон-Деманш, по словам Сухово-Кобылина, часто говорила ему: «Как вы похожи на писателя».

² Первая исполнительница роли Лидочки.

гим — ему чуждым и говорит к нему. Его дитя ожило, взглянуло на свет и дало первый крик. Щепкин во внутреннем восхищении расцеловал меня».

На другой день Сухово-Кобылин пишет в своем дневнике: «Вторая репетиция — все идет лучше, сглаживается, идет вперед... Щепкин в роли отца играл отлично и сам расплакался. Садовский явно себя сдерживает и бережет для сцены».

Двадцать шестого ноября следует запись:

«В театре выставлена афиша. Странно и смутно мне было видеть мое имя на огромной афише бенефицианта. Репетиция. В театре я произвожу страшный эффект — все глаза следят за мною — при моем появлении легкий говор пробегает по толпе актеров. Все места на представление разобраны, — по всему городу идут толки. Некоторые увлеченные всякими похвалами ходят и рассказывают, что пьеса выше «Горя от ума» и проч... Везде одно — толки, ожидания чего-то удивительного, исключительного, обворожительного, ожидания, которые, по моему расчету, должны быть во вред первому впечатлению» (219).

«Всеобщий интерес» к новой комедии, конечно, сильно подогревался сенсационным делом об убийстве Деманш, которое в Москве тогда еще отнюдь не было забыто. «В городе, — вспоминал после Сухово-Кобылин, — продолжались зловещие для меня слухи по поводу моего участия в убийстве Луизы. Можно себе вообразить сенсацию этой вероломной и тупоумной публики, когда она узнала, что этот злодей написал пьесу и выступает автором драматического сочинения» (251).

И вот наступил канун премьеры.

«27. Воскресенье, — читаем мы в дневнике. — Отправился в 11 часов на репетицию. На Петровке догнал меня Шумский и объявил, что у Акимовой умер муж, что она играть не будет и что роль отдана Рыкаловой. Репетиция была без толку — учили Рыкалову — она плоха. Я так уверен в успехе пьесы, что даже эта неудача на меня не подействовала. Пьеса уже назначена на два следующие представления — на среду и четверг» (219).

Премьера «Свадьбы Кречинского», как и предполагали, стала крупным событием театральной жизни Москвы. «В понедельник, 28 ноября, в 7 часов вечера, — рассказывал один из рецензентов, — кареты и всякие экипажи, как бы во время представлений Рашели или Фанни Эльснер, длин-

ною вереницею спешили один за другим к подъезду Малого театра; в коридорах и всевозможных проходах была страшная давка и теснота; на окнах кассы поражала опоздавшего посетителя роковая надпись «Места все проданы», в самой зале, в ложах и партере шла оживленная и шумная беседа... Театр был полон, несмотря на 7 руб. первый ряд кресел»¹.

Роли в день премьеры исполняли: Кречинского — Шумский, Расплюева — Садовский, Муромского — Щепкин, Лидочки — Воронова, Атуевой — Рыкалова, Нелькина — Васильев, Бека — Турчанинов, Щебнева — Никифоров, Федора — Дмитриевский.

Знаменательный вечер первого представления описан в дневнике Сухова-Кобылина с исчерпывающей полнотой.

«Встал поздно, — записывает Сухово-Кобылин. — Суматоха, распоряжения... Отправил заказывать букеты и взять вино». Днем драматург виделся с группой друзей, среди них он называет фамилии Попкова, Штофрегена, Леона Гагарина, Свинына. Видимо, все события этого дня кажутся Сухово-Кобылину значительными, достойными фиксации. «Уже поздно, 5 часов, — рассказывает он далее. — Через два часа идет пьеса. Я совершенно поксен. Пообедал наскоро — и в театр — в ложу (литер) сестры Сальяс с левой стороны. Скоро зашумел и занавес, и вот она — вот моя пьеса, вот слова, писанные в тиши кабинета, — вот они громко, ясно и отчетливо гремят в безмолвной, несколько сумрачной и полной головами зале. Щепкин был несколько сконфужен — Рыкалова скверна — и я, сидя сзади сестры, считал число палочных получаемых мною ударов. Сцена колокольчика несколько оживила действие, спор Атуевой с Муромским потешил публику, сцена с Нелькиным прошла слабо, и занавес зашумел при нескольких рукоплесканиях. Я ничего не ждал от первого акта, это экспозиция, пролог — и вещь легкая — я дожидался второго акта. Он наступил скоро. Федор сказал свой монолог плохо, но внятно. Явился Садовский — его выход был превосходен — игра великолепна — несколько тяжела — он старался. — Шумский страшно старался. Между смехом и тишиною, прерываемою кашлем и сморканьем, ложившимся мне тяжело на сердце (я после узнал причину этой катарры), — сцена за сценою прошел и второй акт — занавес

¹ «Санкт-Петербургские ведомости», 15 декабря 1855 г., № 275.

упал при глубоком молчании. Мой весь расчет был основан на втором акте — по-моему, если второй акт не вызвал успеха и рукоплесканий у публики, пьеса не имела шансов на блистательный успех. В антракте в нашу ложу явились два Феоктистова и Самсон. Последний нашел Шумского плохим — пьесу назвал трагедией. Два близнеца Феоктистовы на вопрос: ну что? — отвечали: ну что? — ничего. Вокруг меня стало смутно, холод, чувство отчаяния — и ни одного взгляда — ни одной руки. Однако зала не была равнодушна — страшный говор, шум, разговоры и споры начались немедленно, — не мне, а другому можно было видеть, что это была та переломная минута, за которой идет или успех или падение. Интрига завязалась — публика стояла сама перед собою вопросительным знаком, который еще не есть знак восклицания. Музыка заиграла, зашумел занавес, третий акт...

Сцена Расплюева с Федором двинула публику. Сцена Расплюева с Муромским разразилась страшным, могучим залпом хохота. — В глубоком молчании, прерываемом едва сдерживаемыми рукоплесканиями, сошел конец третьего акта, я надел шубу, взял шляпу — последняя минута наступила — Кудрявцев, бывший в ложе, обернулся ко мне бледный — сжал мою руку и сказал: Хорошо!! Я ускользнул из ложи, как человек, сделавший хороший выстрел, и в коридор. Услышал целый гром рукоплесканий. Я прижал ближе к груди портрет Луизы — и махнул рукой на рукоплескания и публику.

Я отправился прямо в ложи артистов на сцену — здесь обступили меня они, и особенно Щепкин, Полтавцев, Бурдин из С.-Петербурга и др. Я отправился домой. Старик Щепкин уже бродил по освещенным комнатам... Мы расцеловались со Щепкиным. Сели пить чай. Щепкин был в восхищении и советовал послать пьесу в Париж — предсказывая ей большую будущность. Приехали и прочие артисты — Шумский, Садовский, Васильев, из литературного кружка: Корш, Феоктистовы братья. Решительно никакого суждения — несколько поздравлений и нерешительных слов — успех, успех! — и только» (219).

Эта запись позволяет установить некоторые важные факты.

Известен рассказ Е. Салиаса (племянника Сухова-Кобылина) о премьере «Свадьбы Кречинского». Е. Салиас

уверял, будто Сухово-Кобылин был возмущен игрой Садовского в роли Расплюева.

«Надо было видеть,— говорил Е. Салиас П. Гнедичу,— что с ним делалось, когда вышел на сцену Садовский. Он бледнел, краснел, теребил усы, старался оставаться спокойным, но это ему не удавалось. Он скрипел зубами и что-то бормотал под нос.

Вернувшись домой, он заболел¹. Когда я сообщил ему о громадном успехе Садовского, о похвалах газет — он не верил. «Быть не может! Он играл хама, пропойцу, а не прогоревшего помещика. Он мне всю пьесу испортил...».

Насилу я уговорил его поехать на шестое или седьмое представление «Кречинского». Он лично убедился в огромном успехе Садовского и в том, что главный успех его пьесы исходит именно от его игры. Он махнул рукой и сказал: «Ну что ж, по Сеньке и шапка! Дай им подлинного Расплюева — его бы не поняли. Этот дешевле, базарнее, а потому и более понятен».

По мнению же самого Е. Салиаса, Садовский «играл гениально», но «совсем не то, что замыслил автор... Малый театр того времени был театр Охотного ряда. Островский черпал оттуда свое вдохновение. Актеры брали оттуда целиком фигуры того «темного царства», что доводилось им изображать. Да и публика в то время была тот же Охотный ряд, наполнявший театр сверху донизу. Садовский не встречался с Расплюевым того типа, что рисовал Александр Васильевич. Ему чужды были типы прожившихся помещиков, которые были не прочь передернуть в карты и попадали постоянно в «переделку». Зато ему совершенно ясны были обтрепанные, потертые москвичи в сальных продранных сюртуках, битые ежедневно по трактирам и игорным притонам. Зрители тоже скорее были знакомы с фигурами этого рода и в Садовском узнали своего старого приятеля»².

Е. Салиас, видимо, приписывает здесь Сухово-Кобылину свои собственные взгляды. Салиаса, как и многих других представителей «хорошего общества», шокировало изображение на сцене «потертого москвича в сальном, про-

¹ П. Гнедич «уточняет»: «Сухово-Кобылин чуть не впал в черную меланхолию и две недели пролежал в кровати (!)». См. «Исторический вестник», 1911, № 1, стр. 61.

² П. Гнедич, Из моей записной книжки. «Театр и искусство», 1913, № 14, стр. 326—327.

дранном сюртуке, битого ежедневно по трактирам и игорным притонам», каким, в полном соответствии с замыслом автора, играл Садовский Расплюева. Сухово-Кобылин же не только в дневнике со всей определенностью отмечает, что игра Садовского была великолепно, но и повторяет это в письме к матери, написанном на следующий день:

«Садовский — Расплюев был превосходен...».

Успех Садовского высоко оценили и зрители. «Он смешит донельзя, — отмечалось в одной из рецензий, — без всяких фарсов, одною своею верностью характера изображаемого им лица, неисчерпаемым юмором, которым едва ли не он один обладает, и каким-то невозмутимым спокойствием в исполнении всевозможных нелепостей»¹.

Даже через тридцать пять лет после премьеры «Свадьбы Кречинского», по свидетельству одного из собеседников драматурга, «Расплюевым г. Сухово-Кобылин считал идеальным П. М. Садовского, о котором он вообще отзывался с восторгом»².

Ни в малой мере не соответствует истине и утверждение Салиаса, будто Сухово-Кобылин после премьеры не посещал спектаклей «Свадьбы Кречинского», и он, Салиас, «насилу уговорил» автора поехать «на шестое или седьмое представление». Записи Сухово-Кобылина показывают, что он не пропускал поначалу почти ни одного спектакля «Свадьбы Кречинского» и более чем ревниво относился к судьбе своего первого детища.

Двадцать девятого ноября один из знакомых сказал Сухово-Кобылину о пьесе, «что это не комедия, а трагедия. Но как трагедия не получила должной широты и развития, что она должна быть в пяти актах, что её, вероятно, запретят, ибо есть несколько вещей, которые идут не в бровь, а прямо в глаз».

Тридцатого ноября «стало уже известно, что ни на среду (нынче), ни на четверг (завтра) нет ни одного билета. Оба театра распроданы. Вечером отправился в театр. Снова за кулисы — вся публика новая — аплодировала умеренно. Актеров не вызывали после пьесы. Автора вызывали — я опять не вышел. Опять колеблющийся успех».

Первого декабря. «Явился Шумский. Разговор о вче-

¹ «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 18, стр. 183.

² «Беседа с автором «Свадьбы Кречинского», «Театр и жизнь», 1889, № 420, 3 декабря.

рашнем представлении и о причинах, почему не вызывали актеров.— Он прямо ничего не понимает. Почему не вызывают? Пьеса не нравится? Нет, нравится. Актеры дурно играют? Нет, хорошо, отлично играют. Остановились на одном тяжелом впечатлении — взяли роль Кречинского и выкинули несколько тяжелых фраз: «Все кончено, обман, мошенничество...». И еще: «Не пришлось бы мне с кульком за плечами улепетнуть за заставу в предупреждение вот этого...». «Побродяга». И еще: «Ну, не советовал бы я этому миллиону» и проч. Шумский уехал, разводя руками в недоумении. Двадцать лет, сказал он, играю на сцене — никогда не случалось подобной штуки. Ничего не понимаю».

В этот вечер расстроенный и озадаченный автор остался дома, но отправил в театр свою приятельницу Анжелику Голицыну. «...Был беспокоен, — признавался Сухово-Кобылин, — я понимал, что это день переломный: или пьеса идет вниз, или должна же брать свое и ей должное...». Следующая запись сделана «в 12 часу» ночи, когда посланница Сухово-Кобылина «воротилась из театра».

«Успех огромный, — с облегчением записывает Сухово-Кобылин. — Садовского вызывали среди второго акта — а потом два раза всех актеров».

Второго декабря Сухово-Кобылин «выехал с визитами. Странно, был у N, о пьесе разговоров мало. Говорил, что вызов автора в театре относился более к человеку, чем к пьесе.

В гимнастике¹ приняли отлично и кричали ура. Дружкий высказался, наконец, как я хотел — все прекрасно — характеры, форма. Чайковский — что такого разговорного языка еще у нас на сцене не было. Что публика в восхищении, что есть люди, которые обещались видеть пьесу всякий раз, как будут ее играть. Что она явление необыкновенное в нашей литературе, какого уже пятнадцать лет не было со времени «Ревизора». Итак, этот день есть переломный. Пьеса пошла в гору, а не под гору».

Пятого декабря автор снова отправляется в театр на очередное представление. На этот раз успех уже не вызывает сомнений. «Все кланяются. Директор и начальство бегает за мной и угощают, подают стулья. Дело в том, что нынешнее представление (4-е) театр набит битком —

¹ То есть в гимнастическом зале.

на среду (5-е представление) все взято — на воскресенье (6-е представление) все ложи взяты — записываются на 7-е, которое еще не назначено. Мне говорил Порховщиков, что такого примера у них не запомнят».

И, наконец, 7 декабря Сухово-Кобылин записывает: «Ныне было 5-е представление — все места заняты. За них в кассе дерутся. Я был за кулисами. Первый акт прошел холодно — Щепкин был не в духе. Садовский играл превосходно — он первый раз был на месте, в своей тарелке, — в духе, свободен — делал вариации. Смех был страшный. В партере и ложах хохотали до упаду. Интерес публики идет в гору, все противоречия и критики исчезли» (219).

Таким образом, Садовский играет Расплюева еще лучше, чем в первых спектаклях, а успех комедии становится бесспорным и привлекает внимание самой широкой московской аудитории. «По поводу этого редкого успеха, — вспоминал один из биографов Сухово-Кобылина, — существует даже такой характерный анекдот. После одного из представлений пьесы был поставлен водевиль «Подставной жених». В самом конце, когда, по обыкновению всех водевилей, дело оканчивается свадьбой, знаменитый комик-буфф В. И. Живокини должен был, по замыслу автора, пригласить присутствующих в театре зрителей на свадебный бал своей дочери. «Иди, иди, проси к себе на бракосочетание», — говорит Живокини дочери, указывая на публику. Дочь конфузится. «Ну, я за тебя попрошу», — говорит он и обращается к зрителям: «Дочь моя выходит замуж, через неделю состоится ее свадьба. Удостоьте чести молодых — пожалуйста на свадьбу. . . Что-о? Вы молчите? Вам неудобно?» «Ах, папенька!» — робко шепчет невеста. «Не хотят!» — с комической гордостью произносит Живокини и вставляет импровизацию: «Вот на твоей-то свадьбе и побывать не хотят, а на «Свадьбу Кречинского», посмотри-ка, так и лезут, мест не хватает!»¹.

Исключительный интерес публики к спектаклю был вызван не только достоинствами пьесы, но и отличной игрой прославленных мастеров Малого театра — в первую очередь Щепкина, Садовского, Шумского.

«Щепкин, — отзывался один из современников, — пере-

¹ «Ежегодник императорских театров», сезон 1902/03 г., приложение III, стр. 68.

дал роль Муромского с яркой типичностью и с легким оттенком комизма. Сколько надобно иметь художественного такта и вкуса, чтобы естественность и типичность игры одушевить комизмом так, чтобы в то же время несколько не жертвовать комизму естественностью и типичностью»¹.

А. А. Стахович в своих воспоминаниях дал очень выразительные зарисовки П. Садовского в роли Расплюева.

«Никогда не забуду первого появления Садовского в «Свадьбе Кречинского».

Неподвижный, стоял он у авансцены, не сгибая избытых рук, не будучи в состоянии повернуть шеи, он, как волк, оборачивался всем корпусом. Вижу его измятую шляпу и лицо со следами жестокого боя, слышу его глубокий вздох и первые слова монолога:

— Ах ты... жизнь!

При одном взгляде на фигуру вошедшего неудачника понятен зрителю ответ Садовского на вопрос слуги: какова была игра?

— Была игра, — ну, уж могу сказать: была игра!

Потом шло простодушное, полное тихой грусти повествование о неудачно подмененной колоде:

— Ну, он и ударь, и раз и два, — соглашался Расплюев. — А это что ж такое? Ведь до бесчувствия.

Как наивно удивлялся Садовский, что даже не участвовавший в игре, а только зритель инцидента господин Семипядов тоже принял участие в расправе.

— Кулачище — во!

Садовский при этом расставлял руки (показывая размер кулака) чуть ли не на пол-аршина; было понятно, что когда в лицо Расплюева направил свой кулак господин Семипядов, от ужаса он показался Расплюеву величиною с пушечное ядро!

— Я, говорит, из него и дров и лучины нащеплю. Ну и нащепал, — с грустным вздохом оканчивал рассказ Садовский».

Далее Стахович описывал сцену Расплюева с Федором.

«После всех жарких молений, чтобы выпустил его Федор, после чистосердечного сознания — «какой я дворянин? Пиковый король в дворяне жаловал — вот и все», — в отчаянии кидался Садовский на слугу; но у героев вроде

¹ «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 9, стр. 191.

Кречинского камердинер (про всякий случай) обладает всегда немалой силой. Расплюев опрокинут на диван и, тяжело дыша, сидит на нем. Раздается звонок. Садовский только схватился руками за верх спинки дивана, проговорил упавшим голосом: «по-ли-ция» — и замер! Долго потом не мог он прийти в себя, когда вместо ожидаемой законной кары вошел Кречинский. Как в исполнении Прова Михайловича преобразился Расплюев, получив деньги от Кречинского, экипировавшись и завившись для предстоящего вечера; пообедав в Троицком трактире, всхрапнувши часок-другой, явился он, счастливый, возрожденный, как феникс из пепла, отдавать патрону отчет в возложенных на него поручениях.

Надобно было тоже видеть, чтобы судить, как превосходно вели между собою сцену Щепкин (Муромский) и Садовский, которому Кречинский у себя на вечере поручил занимать Муромского. Как хорошо было вступление. На вопрос Муромского:

— В военной службе изволили служить или в статской?

— В ста... в стат... в воен... в статской... — не зная, как удобнее соврать, отвечал Садовский; как на иголках сидел он, кушая чай, тоже опасаясь, как бы не провраться на расспросы: о хозяйстве, об уездном предводителе, — с которыми обращался к нему Муромский. Как неподражаемо хороши были во время всей беседы постоянные обращения Садовского к Кречинскому; не могу забыть на разные лады, разными тонами повторяемые возгласы:

— Михаил Васильевич... Михаил Васильевич! — которыми, как утопающий, хватающийся за соломинку, просил помощи Садовский. Но вот разговор переходит на одно из предполагаемых имений Кречинского, по которому ему сосед Расплюев, Симбирской губернии, Ардатовского уезда. Муромский замечает, что Ардатов в Нижегородской губернии. Садовский прыснул от притворного смеха, поперхнулся, облился горячим чаем... и, не зная, соврал ли он, или нет в определении, где находится имение, с добродушным смехом (а у самого скребут на сердце кошки) опять обращается к Кречинскому:

— Михаил Василич!.. Они говорят, что Ардатовский уезд в Нижегородской губернии.

И как успокоился Садовский и с какой уверенностью повторял разъяснение Кречинского, что есть два Ардатова — один Нижегородской, другой Симбирской губернии.

Но вот и развязка. Явилась, наконец, и полиция. Надо было видеть, что делалось с Садовским, видеть его мимику; он обмер, ретировался за резной трельяж, старался спрятаться хоть за его прозрачным узором, но полицейское око увидало его и спрашивает его фамилию!

— У меня нет фамилии,— бормочет Расплюев.

Полицейский повторяет вопрос.

— Что ж мне делать, когда у меня нет фамилии? — чуть не плача, в свою очередь вопрошает Садовский.

Да, была игра... могу сказать, была игра!

Другой такой не увидеть»¹.

Шумский, игравший Кречинского, тоже удостоился многих похвал. Один из зрителей через много лет вспоминал: «Когда Кречинский — Шумский брал Расплюева за шиворот и обычным спокойным голосом, не возвышая его до крика и не понижая его до шепота, говорил: «Эх, потрянул бы я тебя так...» — то вам за Расплюева страшно становилось. Когда же у Кречинского — Шумского дело доходило до рокового «Сорвалось»... вы слышали протяжный, скорбно-певучий стон»².

«Игра Шумского,— писал Д. Аверкиев,— никогда не поражает с первого взгляда, как всякая необыкновенно умная игра; Шумский постоянно хочет постепенно раскрывать роль, развертывать свои силы все больше и больше; в последнем акте ярче и очевиднее представить те черты, которые намечены в первом. Иногда это поразительно: таков он именно в Кречинском, лучшей его роли по исполнению. В первом акте его отношения к Лидочке просто любезны; он ей желает нравиться внешними приемами, внешними блесками ума; но в то же время видно, что за этим кроется что-то более привлекательное для женщины. Во втором: он в плохих обстоятельствах, опустился, но энергия и ум, нашедшие себе исход в плутовстве, не совсем покинули его. И как он оживляется в конце! Но при всем том внешне условные приемы барства не покидают его; он не забывается от радости, он по-прежнему холодно-вежлив; прежде всего и паче всего — он человек высшего общества, совершенный *comme il faut*. В третьем акте Кречинский яв-

¹ А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, М., 1904, стр. 89—93.

² В. Лихачев, Из театральных воспоминаний, «Театр и искусство», 1908, № 47, стр. 835.

ляется в полном блеске; у Лидочки он затрагивает самые нежные струны; змеем-искусителем смотрит он, когда спрашивает: «Где бьется?» А какая энергия просыпается в нем, когда является Нелькин. Как благородно, в то же время как прилично он негодует! В игре Шумского становится понятным поступок Лидочки. . . »¹.

Правда, игре Шумского несколько мешало свойственное ему «легкое пришепетывание». Но в целом образ Кречинского, как и образы Расплюева и Муромского, несомненно, был прекрасно воплощен на сцене Малого театра.

В дневниковых записях А. В. Сухова-Кобылина чувствуется то чрезвычайно настороженное внимание, с каким ловил он всякое известие, всякий слух, говоривший в пользу его комедии или ставивший ее успех под сомнение. Это объяснялось прежде всего тем, что по крайней мере с момента написания «Свадьбы Кречинского» автор ее уже считал литературу главным делом своей жизни и был глубоко заинтересован отношением к его комедии в литературных кругах.

Однако московский литературный кружок, с которым общался Сухово-Кобылин, отнесся к пьесе довольно равнодушно.

Рецензенты в подавляющем большинстве отзывались о «Свадьбе Кречинского» одобрительно, однако рассматривали ее как рядовое явление, отнюдь не торопясь отнести пьесу к явлениям большой литературы. Это не удовлетворяло Сухова-Кобылина, волновало и раздражало его.

Девятого декабря 1855 года он пишет:

«Литературный кружок ведет себя странно. Тут было не менее двенадцати литераторов и ученых. Ни один ни слова о моей пьесе. Странно. И это в то время, когда в Москве дерутся у кассы и записываются за два и за три представления вперед. . . Еще забавна статья, вышедшая 7-го числа в газетке под названием Московская городская хроника. Между извещениями о Яре, концертах, блинах и катаньях — напечатано несколько строк о пьесе, где сказано, что она имела полный и заслуженный успех. Я так стал уединен, что у меня до такой степени нет ни друзей, ни партизанов, что не нашлось и человека, который захо-

¹ Д. Аверкнев, Шумский в Петербурге, «Эпоха», Спб., 1864, № 7, стр. 11—12.

тел бы заявить громадный успех пьесы, но даже никто не пожал мне радушно руки. Я стою один-один».

Следует помнить, что в те дни, когда «Свадьба Кречинского» шла с редким, действительно, успехом в Малом театре, следственная комиссия по делу об убийстве Деманш продолжала свою работу. Вполне понятно, что писатель с особой остротой реагирует и на известия из Петербурга, где ведется дело, и на всякие новые сведения относительно успеха его комедии.

«...Подлейшая чернь нашей стороны, бессовестные писаки судебного хлама собираются ордою клеймить мое имя,—с горечью пишет Сухово-Кобылин.—Богом, правдою и совестью оставленная Россия — куда идешь ты в со-
путствии твоих воров, грабителей, негодяев, скотов и бездельников». В этой яростной записи чувствуется уже будущий автор «Дела» и «Смерти Тарелкина».

Одиннадцатого декабря. «Утром явился Соколов и доставил копию решения. Верить ли глазам — так сбывается непостижимейшее и невозможнейшее в жизни — два великих события рядом — одно неожиданно-негаданно дает венок лавровый, другое бесчеловечною рукой надевает на голову терновый — и говорит ессе homo¹. Против того и другого я равнодушен. Что ж?.. Куда ведет судьба — не знаю. Или она слепая, или в ней высокий сокрытый от нас разум. Сквозь дыры сырой Сибири, сквозь Воскресенские ворота привела она меня на сцену Московского театра и, протащивши по грязи, поставила борцом прямо и торжественно супротив того самого люда, который ругал меня и как Пилат, связавши руки назад, бил по ланитам. Теперь далее ведет судьба — публичному позору и клеймению предаст честное имя — и я покорен тебе, судьба, — веди меня — я не робею, не дрогну — не дрогну, если и не верю в твой разум — но начинаю ему верить. Веди меня, великий слепец Судьба.

Но и новости сообщать жутко.

Утром был с А. на могиле моей бедной Луизы. Все тихо там.

...Вечером был в театре. 7-е представление. Все полно, на вторник все продано, на пятницу записываются. Играли отлично: актеры все сыгрались. Шумский также пошел, наконец ожил. Садовский так же. Театр вполне понял пьесу

¹ Се человек.

и судорожно вздрагивает [от] сдержанных рукоплесканий. Полный, полный успех — ф у р о р. Итак, утром бесчестие, вечером слава. Переход резкий — странная, странная судьба... После представления у меня сидел Шумский. Много говорили о поведении «литературного кружка» — о непонятном поведении Корша и его гостей».

Семнадцатого декабря. «Вышла рецензия на мою пьесу в «С.-Петербургских ведомостях» — какого-то глупого и бестолкового господина, — из которой видно, что цех литературный с одной стороны поражен пьесой, а с другой никак не хочет очистить ей почетное место в литературе и дать мне право почетного гражданина — ничего, ничего — я сам его возьму». На следующий день Сухово-Кобылин продолжает возмущаться статьей «Санкт-Петербургских ведомостей». «Сидел утро у Шумского, — пишет он. — Толковали о рецензии. Что это такое — путаница, бестолковщина, беспоследовательность» (219).

Действительно, рецензия, появившаяся в «Санкт-Петербургских ведомостях», не могла не вызвать раздражения писателя.

Рецензент, правда, в отличие от иных своих коллег, оставил нам несколько ценных зарисовок, сделанных им по ходу спектакля Малого театра. Так, он зафиксировал, например, финальную мизансцену первого акта комедии:

«— Кто нежна? — грозно вопрошает Нелькин, выходя на авансцену и становясь форсом.

— Скотина, — спокойно отвечает Кречинский».

Автор статьи рассказал также, что когда Кречинский произносил монолог «форсировать или не форсировать — вот в чем вопрос!», то Шумский «счел нужным пародировать г. Самарина в роли Гамлета: так же, как он, кусает ногти, делает «гм», медленно подходит к рампе». В игре Шумского, по словам рецензента, «много было жизни, правды, хотя личность артиста не скрывалась под личностью героя». Интересны и замечания рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей» об игре Садовского в роли Расплюева. «Садовский восхитительно воспроизвел личность Расплюева: что за жесты, что за интонации!... С неподражаемым и непередаваемым искусством произнес он замысловато и таинственно свое «понимаю», когда Кречинский послал его за булавкой».

Но «путаница, бестолковщина, беспоследовательность»

начинались в рецензии, как только автор ее пытался определить смысл, содержание и значение самой комедии.

Характеризуя Кречинского, рецензент поначалу заявлял, что «в высшем свете много таких юношей, которые положительно живут и великолепно живут на чужой счет, занимают без отдачи у богатых своих приятелей, занимают у одного ростовщика, чтобы заплатить другому, цифра их долга растет с каждым днем, достигая, наконец, громадных размеров». Тогда, спасая свое положение, эти промотавшиеся дворяне стараются взять невесту с большим приданым и «во всяком случае, дела свои поправляют и покойно доживают до старости в общем уважении, в довольстве, в роскоши, в блеске, в шуме, в празднествах». Казалось бы, тем самым рецензент признает типичность и социальную значимость образа Кречинского. Однако не тут-то было: он уже сам испуган своей храбростью и тотчас делает совершенно неожиданный «беспоследовательный» поворот, заявляя, будто черты Кречинского — «это свойства одной и с к л ю ч и т е л ь н о й личности, которая иногда и попадает во всех обществах и во все времена, а не принадлежит многим молодым (и не молодым) людям нашего светского современного общества».

Далее следует уже совершенно ханжеское сетование: «Жаль, очень жаль, что г. Сухово-Кобылин добровольно сжал в тесные рамки свой замечательный талант и выбрал в герои не того, кого следовало бы выбрать»¹.

Весь этот разозливший Сухово-Кобылина «вольт» чрезвычайно показателен. Он свидетельствует о явно тенденциозном стремлении рецензента, вопреки очевидности, представить все дело так, будто Кречинский — лицо не типичное, будто изображение его лишено всякой актуальности. Такая тенденция показывала желание оградить «высшее общество» от атаки сатирика. Устами рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей» «свет» протестовал против выдвинутых Сухово-Кобылиным обвинений.

Одна из первых журнальных рецензий на «Свадьбу Кречинского» появилась в январской книжке «Русского вестника» за 1856 год. Рецензент отмечал, что новая комедия «занимает нашу публику уже несколько недель сряду», что представления ее «всякий раз привлекают в театр многочисленную публику».

¹ «Санкт-Петербургские ведомости», 15 декабря 1855 г., № 275.

«Успеху пьесы бесспорно много содействовала необыкновенно искусная, тщательно выработанная и превосходно слаженная игра артистов. Садовский — Расплюев как-то особенно удачно умел оттенить в этом негодяе сохранившиеся в нем простодушие и наивность, он как-то особенно счастливо сумел подобрать человеческие тоны для выражения в нем этих последних качеств. Игра Шумского (Кречинский) отличается удивительной обдуманностью всей роли, ровностью и выдержанностью до конца. Одинаково хорош он наедине сам с собой и в обществе. Кречинский как он есть и Кречинский с лоском фешенебельной гордости. Надо иметь гибкий талант Шумского, чтобы представить обе стороны этого характера с равною отчетливостью. Но лучше всего показался он нам в трудной сцене третьего акта, где он умеет в себе найти высокий тон оскорбленной чести, когда в душе его нет и тени ее. А добродушная фигура Муромского! Как хорош в ней почтенный ветеран нашей сцены М. С. Щепкин. Сколько добродушия и простосердечной доверчивости в его лице, голосе, во всех движениях. Но верх искусства в представлении — это одна из первых сцен третьего акта, или разговор Муромского с Расплюевым, которому поручено занимать гостя. Тут не знаешь, чем больше любоваться: неизменным простодушием Зарика, соединенным с некоторой туповатостью, не позволяющей ему распознавать обман в глаза, или так верно схваченною наглостью его собеседника, который еще обязан своему невежеству тем, что ни в каком случае не дает заметить своего замешательства».

Однако, высоко оценивая игру артистов и отдавая дань восхищения сценическим достоинствам пьесы, «Русский вестник» настойчиво утверждал, что «Свадьба Кречинского» далека «от жизни, от нашей действительности», не содержит «почти никаких типов». Комедия эта, уверял рецензент, «держится больше на общей почве французской комедии, чем на особенностях нашего быта. Герой ее — лицо далеко не новое на сцене... В Муромских тоже нет ничего особенно оригинального...». Оригинально, по мнению рецензента, только «лицо Расплюева... хотя и трудно решить, в какой степени оно может быть истинно»¹. Следовательно, пьеса решительно объявлялась сочинением, скро-

¹ «Русский вестник», 1856, № 1; «Современная летопись», стр. 56—64.

енным на французский лад и не имеющим никакого социального значения.

Так пыталась охранительная критика сгладить впечатление, произведенное сатирическим спектаклем Малого театра.

Наиболее откровенно, без обиняков, выразил эту тенденцию критик журнала «Пантеон». «Долго думали мы,— писал он,— какая была причина чрезвычайного успеха этой пьесы в Москве?.. Что нам до двух шулеров, которых мы не желали бы видеть в обществе и в существовании которых нам приятно сомневаться»¹. (Подчеркнуто мною.— К. Р.).

В этом-то и было все дело. Шокированное разоблачениями Сухово-Кобылина светское общество не хотело признать картину, созданную драматургом, достоверным сколком с действительности. В ее подлинности было «приятно сомневаться». Но в успехе ее сомневаться не приходилось: публика валом валила на представления «Свадьбы Кречинского». Поэтому озадаченно и недовольно молчал литературный кружок Корша, поэтому всячески изворачивались рецензенты реакционной прессы, охотно признавая за новой комедией все достоинства, кроме одного— ее достоверности, типичности характеров главных ее героев.

Тем временем успех у широкой публики все увеличивался. Слава «Свадьбы Кречинского» росла и ширилась. Видимо, Бурдин, актер Александринской труппы, побывавший на премьере «Свадьбы Кречинского» в Москве (об этом упоминает драматург в записи от 28 ноября 1855 г.), первый привез в Петербург известие о ней и ее успехе. Так или иначе, но возникло намерение поставить «Свадьбу Кречинского» и в Александринском театре.

Естественно, предстоящая постановка «Свадьбы Кречинского» в столице волновала автора. Он заранее продумал распределение ролей, ему хотелось, чтобы в комедии были заняты оба лучших артиста Александринской сцены— Самойлов в роли Кречинского и Мартынов в роли Расплюева.

По свидетельству А. Рембелинского, Мартынов очень хотел играть Расплюева и «назвал роль «бриллиантовой», но фаворитом театрального начальства был актер Бурдин, актер, что называется, на все руки... Сухово-Кобылин по

¹ «Пантеон», 1856, IV, раздел «Искусство», стр. 9—10.

поводу того, кому играть роль Расплюева, имел даже крупное объяснение с директором театров Гедеоновым, и тем не менее роль была отдана Бурдину»¹.

Эти небезынтересные сведения подтверждаются весьма живописными страницами сухово-кобылинского дневника, ярко иллюстрирующими нравы, царившие в Дирекции императорских театров и вокруг нее.

Восьмого апреля в Москве Сухово-Кобылин впервые узнает, что, вопреки его желанию, Мартынов не получит роль Расплюева. «Вечером был Шумский и рассказывал о том, что в Петербурге пьеса ставится и роль Расплюева отдана Бурдину. Это меня поразило». Наутро взволнованный автор отправляется к Гедеонову, находившемуся в это время в Москве.

«Имел с ним большой разговор и спор. Роль Расплюева он отдал Бурдину.

— Почему же?

— А я хочу Мартынова наказать за то, что он меня не послушал при выборе пьесы своего бенефиса — взял какую-то дрянь,— и проч.

— Но так он уже и наказан.

— Нет, этого мало.

— Да это его дело.

— Нисколько: дирекция столько же должна заботиться об обыкновенных представлениях, как и о бенефисах,— чтобы все было отлично.

— Почему же хотите вы отдавать роль Бурдину, рисковать тут успехом представлений?

— Нисколько. Бурдин исполнит эту роль хорошо.

— Да я ее писал для Мартынова.

— Я ее ему не дам. . .».

Изложив этот характерный диалог, Сухово-Кобылин резюмирует: «Делать было нечего. Еду в Петербург».

Четырнадцатого апреля уже в Петербурге Сухово-Кобылин записывает: «Знакомство с Мартыновым — он желает играть — все зависит от каприза директора Гедеонова». На другой день к Сухово-Кобылину является Бурдин. «...Объяснение с ним; он со слезами упрасивает у меня роль. Разговор тяжелый. Я настаиваю, и он отказывается от роли». А 16 апреля Сухово-Кобылин посещает Гедеонова. Тот «ломается. Однако сказал, что если Бурдин

¹ А. Рембелинский, Из воспоминаний старого театрала, «Театр и искусство», 1917, № 5, стр. 91—92.

согласен, то он противиться не будет. Явился к нему Бурдин, отказался от всего...».

— Итак, на первых порах могло показаться, что автор одержал победу. Успокоенный Сухово-Кобылин занялся другими делами. 18 апреля он «отдал переписывать пиесу. Знакомство с Самойловым. Оказывается, что все эти петербургские актеры отказались сначала ее играть. Теперь ветер дует иначе» (219).

Однако вскоре выяснилось, что роль Мартынову все-таки не вручена. Сухово-Кобылин решил действовать через Буркову, о которой здесь придется сказать несколько слов.

«Хроника петербургских театров» Вольфа описывает положение Мины Ивановны Бурковой, фаворитки министра двора графа В. Ф. Адлерберга, одного из приближенных Николая I и Александра II, в следующих словах: «Она занимала неофициальный, но весьма важный пост театральной помпадурши. От нее зависели главные назначения и ангажирование артистов... За то, — продолжает Вольф, явно намекая на взятки, которыми оплачивались услуги Бурковой, — квартира этой чухонской Аспазии (такое ей было дано прозвище) и вся ее обстановка отличались необыкновенной роскошью. В салонах милейшей хозяйки толпились не только артисты, но и все лица, имевшие дело до ее патрона... Не являвшиеся же на поклон держались в черном теле, и контракты с ними не возобновлялись. Таких вольнодумцев, впрочем, было очень мало». Буркова, по словам Вольфа, имела «громадное влияние на весь театральный мирок»¹.

Еще резче характеризовал Буркову А. И. Герцен в «Колоколе»: «слоаса тахита² современных гадостей, обложенная бриллиантами, золотой и серебряной работой, с народным калачом и православной просвиркой в руке»³.

С Бурковой Сухово-Кобылина познакомила его возлюбленная, княжна Анжелика Голицына. Она же «навела разговор на мою пиесу. Буркова несколько удерживалась, однако мое дело взяло свое. Проговорили час... Она была мила, советовала мне ехать к министру». После этого был выработан такой тактический план: «Завтра, в пятницу,

¹ А. И. Вольф, Хроника петербургских театров, СПб., 1884, стр. 3—4.

² Величайшая клоака.

³ А. И. Герцен, Полн. собр. соч., т. IX, изд. Лемке, 1919, стр. 53—54.

послать к Бурковой букет, а в субботу ехать к министру и взять с собою письмо, а потом ехать с визитом к Бурковой».

Как явствует из записи от 21 апреля 1856 года, букет был своевременно послан, но министр Сухово-Кобылина не принял. Тогда он отправился к Бурковой, причем даже ему, выдавшему виды, бросилось в глаза, что «ее квартира отделана великолепно». «Мой букет стоял подле нее, — заметил Сухово-Кобылин. — Она говорила министру. Сказала мне, чтобы я явился в понедельник к нему, и в то же время послала к Гедеонову сказать ему, что он неправ и что министр его не оправдает».

Когда на следующий день Сухово-Кобылин явился к Гедеонову, получившему уже соответствующие указания от министра Адлерберга, разыгралась довольно драматическая сцена.

«Он был взбешен, вздумал сказать мне дерзость, — записывает Сухово-Кобылин. — Я побледнел и подошел к нему с худыми намерениями. Он оробел, просил извинения, стал мягок и сговорчив, и, наконец, дело устроилось: роль отдана Мартынову — под свой бенефис будет ее играть Бурдин. Сейчас послали за Мартыновым — он велел принять роль, и дело уладилось» (219).

Полагая всю эту борьбу завершенной, Сухово-Кобылин собирается в Москву. Перед отъездом 24 апреля он читает пьесу Мартынову и артисту Григорьеву, которому предназначалась роль Муромского.

«Пьеса чрезвычайно понравилась — Мартынов от своей роли в восхищении».

Вверив, таким образом, судьбу Расплюева в Петербурге в надежные руки Мартынова, удовлетворенный, Сухово-Кобылин 26 апреля выехал в Москву. Однако когда через пять дней писатель возвратился снова в Петербург, то выяснилось, что он недооценил Гедеонова. Запись в его дневнике гласит: «Я получил известие, что Мартынов отказывается играть роль Расплюева. Очевидно, меня провел Гедеонов».

В 1891 году в «Историческом вестнике» был помещен отрывок из воспоминаний Ф. Бурдина. Бурдин рассказывает, что Мартынов якобы категорически отказывался играть Расплюева, что Сухово-Кобылин тщетно его уговаривал принять эту роль, что драматург пытался даже будто бы с помощью Гедеонова «заставить насильно играть Мартынова» и что Гедеонов едва не вызвал писателя на

дуэль. «Убедившись, что через директора ничего не добьешься, Сухово-Кобылин прибегнул к последнему средству,— повествует Бурдин,— он приехал ко мне с угрозой сделать скандал в мой бенефис, если я не откажусь от роли» и т. д.

Весь этот рассказ Бурдина, как доказывает сопоставление его с дневником Сухово-Кобылина, далек от истины, в особенности утверждение актера, будто его «принимали прекрасно в роли Расплюева»¹. Весьма характерно, что Бурдин вспоминает историю своей борьбы за роль Расплюева, как обычную закулисную интригу.

Между тем вряд ли следует рассматривать весь этот инцидент только как заурядную закулисную «борьбу за роль» и только как каприз самовластного Гедеонова. Один из главных «охранителей» императорской сцены, директор театров в вопросе об исполнителях «Свадьбы Кречинского» занял позицию по-своему вполне последовательную. Отнюдь не разделяя сатирических устремлений Сухово-Кобылина, он все же хотел поставить его пьесу, ибо, судя по шумному успеху «Свадьбы Кречинского» в Москве, мог рассчитывать на хорошие сборы. Но появление на петербургской сцене спектакля остросатирического, высмеивающего «свет», «высшее общество», явно не входило в расчеты Гедеонова. Вот почему он делал ставку на своего любимца Самойлова в роли Кречинского, уверенно предполагая, что Самойлов сумеет «подать» комедию Сухово-Кобылина как забавное и безобидное развлечение для придворной публики. Вот почему в роли Расплюева он хотел видеть не Мартынова, а посредственного «актера на все руки» Бурдина.

Сухово-Кобылин был обманут, Мартынов принужден был отказаться от роли. Что же касается министра двора Адлерберга, то, очевидно, Гедеонов сумел с ним сговориться.

Так Дирекция императорских театров выиграла у драматурга этот бой и сделала все, чтобы смягчить и ослабить сатиру Сухово-Кобылина.

В первых числах мая «Свадьба Кречинского» репетируется в Александринке. Автор участвует в процессе создания спектакля гораздо менее активно, чем в Малом театре,— впрочем, и репетиции здесь ведутся торопливо, далеко

¹ Ф. Бурдин, Первое представление «Свадьбы Кречинского», «Исторический вестник», 1891, май, стр. 302—307.

не так тщательно. 4 мая Сухово-Кобылин возвращается с репетиции удрученный. «...В 11 часов репетиция пьесы — так дурно — почти никто не знал своей роли». 5-го состоялась еще одна репетиция, 6-го — две — утром и вечером. 7-го, в день премьеры, «поутру репетиция. Пьеса шла хорошо. Все играли тихо; Самойлов сначала играл, потом перестал и читал говорком...» (219).

Вечером 7 мая состоялась премьера «Свадьбы Кречинского» в Александринском театре. Самойлов играл Кречинского, Бурдин — Расплюева, Максимов — Нелькина, Григорьев — Муромского, Громова — Атуеву, Владимирову — Лидочку. Пьеса давалась в бенефис Бурдина.

Запись автора о петербургской премьере «Свадьбы Кречинского» сравнительно лаконична.

«Когда приехал в театр — пьеса уже шла. Сцена с Тишкой вышла удачно, Муромского и Атуевой — довольно посредственно — ибо оба старались. Роли Нелькина и Кречинского развеселили публику. Самойлов не знал роли. Первый акт прошел порядочно. Самойлова и Нелькина вызвали. На второй акт я отправился в ложу... Вышел Бурдин — пошлее и гаже ничего быть не может. Я страдал... Второй акт прошел плохо — Бурдин... разрушил все здание и расшил все орнаменты. Третий акт прошел хорошо. Явление Нелькина — Максимова все оживило. Выход Максимова удался, и он был вызван. Публика слушала с напряжением — занавес зашумел, и раздался страшный гром рукоплесканий. Дружнее и громче, чем в Москве. Меня вызвали. Директор послал меня искать по всему театру, но я загодя уже объявил режиссеру, что не выхожу к публике. Вызывали всех артистов и даже Бурдина» (219).

Характерно, что об игре Самойлова, исполнителя главной роли, имевшего, как явствует из прессы тех дней, неоспоримый успех у публики, Сухово-Кобылин в этой записи весьма сухо сообщает только: «не знал роли».

Вопрос об отношении Сухово-Кобылина к игре Самойлова в роли Кречинского имеет принципиальное значение. Исследователи, склонные усматривать связь творчества Сухово-Кобылина с французской буржуазной комедиографией, стремились доказать приверженность автора трилогии к французской актерской школе представления. Стоило, например, Сухово-Кобылину в послесловии к «Смерти Тарелкина» упомянуть замечательного французского комика Левассора как мастера трансформации — и это оказыва-

лось достаточным, чтобы объявить Левассора его любимейшим артистом. Стоило Ю. Беляеву привести малодостоверные слова Сухова-Кобылина о том, что он якобы, когда писал «Свадьбу Кречинского», «вспоминал парижские театры, водевиль, Буффе...»¹, — как Л. Гроссман приходил к выводу: «К этим традициям... и восходит драматургия Сухова-Кобылина»².

С точки зрения этой «французской» концепции происхождения трилогии Сухова-Кобылина было, конечно, очень соблазнительно доказать, что В. В. Самойлов, стоявший в стороне от актерской школы Щепкина — Прова Садовского — Мартынова и культивировавший на подмостках Александрийской сцены приемы французской по преимуществу школы представления, был будто бы особенно близок эстетике Сухова-Кобылина и что его раскрытие образа Кречинского глубоко удовлетворяло автора.

Л. Гроссман подводит своих читателей именно к такому выводу. Вкратце изложив полемику рецензентов об игре петербургского премьера, Л. Гроссман пишет, что «в старости Сухова-Кобылин лучшим Кречинским считал В. В. Самойлова». «Впрочем, — замечает Л. Гроссман, — и здесь мнение его было неустойчиво»³.

Для того чтобы верно оценить значение петербургской премьеры «Свадьбы Кречинского», чрезвычайно важно установить, как же играл Самойлов заглавную роль, какую тенденцию несло в себе его исполнение.

Не подлежит сомнению, что, выступая в этой роли, александрийский премьер блеснул своим виртуозным мастерством. Некоторые историки театра, как, например, С. Данилов, считают роль Кречинского едва ли не самым высоким достижением Самойлова, и, по-видимому, такое суждение не лишено оснований. В подавляющем большинстве рецензий и отзывов современников игра Самойлова расценивалась исключительно высоко, многие эпизоды роли фиксировались с восхищением.

П. О. Морозов вспоминал, что «артист дал незабываемый образ, многие подробности которого до сих пор живы в моей памяти. Ясно представляю себе эту изящную, хотя с некоторым «криком» одетую фигуру, с блестящими коль-

¹ Юр. Беляев, Мельпомена, изд. А. С. Суворина, стр. 105.

² Л. Гроссман, Театр Сухова-Кобылина, стр. 12.

³ Там же, стр. 109.

цами на пальцах и булавкой в галстук, с легким польским пришепетыванием на с, как теперь слышу его несколько будто бы удивленное обращение к Нелькину в конце первого действия: «Скотина!» и знаменитое финальное «Сорвалось!» Слышу и его покровительственный тон в обращении с Расплюевым с нескрываемым оттенком презрения и его равнодушное, точно про себя сказанное «к черту!» в ответ на доклад слуги о пришедшей за деньгами прачке»¹.

«Самойлов (Кречинский) исполнил свою роль мастерски»², — констатировали «Санкт-Петербургские ведомости». «Кречинский вышел превосходный живой фат, — соглашался «Музыкальный и театральный вестник». — Презрение, гордость, торжество и вместе внутреннее сознание своей порочности — все это вместе отразилось в физиономии г. Самойлова, когда он выгонял из дому Нелькина. . . А как спокойно и вместе величаво произнес он: «Сорвалось!»³. «В последней сцене явился он истинным и большим художником. Исполнение этой сцены выделялось очень рельефно и эффектно»⁴, — утверждал «Сын отечества».

Еще более высоко оценил новое творение Самойлова И. Панаев в «Современнике». В своей рецензии Панаев восхищался тем, что Самойлов провел роль Кречинского «с умом и тонкостью и величайшим искусством». Артист, по его словам, «представил нам тип. . . отчаянного пройдохи, льстивого, вкрадчивого, смелого, не останавливающегося ни перед какой подлостью для достижения богатства. Все сцены ведены им были в совершенстве. . . в третьем действии, когда. . . Кречинский, к изумлению и ужасу Нелькина, вынимает эту булавку из своего бюро и отдает ее Муромскому, — эта сцена была торжеством господина Самойлова. . . Страшная бледность на взволнованном лице, гордый взгляд, смешанный с презрением, с иронией, с негодованием, поза героя, повелительный жест, звук голоса, с которым г. Самойлов произнес, и выражение, которое он придал этим словам, обращенным к Нелькину: «Сатисфакция! Какая? В чем?» — Все это надобно видеть и

¹ П. Морозов, Из воспоминаний о В. В. Самойлове, оттиск, стр. 25.

² «Санкт-Петербургские ведомости», 13 мая 1856 г., № 106.

³ «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 19, стр. 359.

⁴ «Сын отечества», 1856, № 7, стр. 120.

слышать, чтобы вполне оценить, какими эластическими средствами владеет г. Самойлов...»¹.

Панаев утверждал даже, что Самойлов воспроизвел «лицо живое, типическое, прямо выхваченное из действительности», что таких, каков Кречинский Самойлова, «мы не раз встречаем в московских или петербургских клубах». Но если все это соответствовало истине, то отчего же вдруг в рецензии Панаева возникало совершенно, казалось бы, неожиданное и вряд ли уместное (поскольку Мартынов в спектакле не играл и речи о нем не было) противопоставление Самойлова Мартынову? Это вопрос весьма любопытный.

«Его (Самойлова.— К. Р.), конечно, нельзя сравнить с Мартыновым», — замечал вдруг Панаев. И тут же сравнивал: «Мартынов — гениальный артист, глубокий художник, творец. Г. Самойлов — талантливый, в высшей степени, артист, меткий и верный наблюдатель действительности, мастерски схватывающий лица, встречающиеся ему в жизни, и переносящий их целиком на сцену...».

Думается, что И. Панаев, считая, будто в Кречинском Самойлов возвысился до создания типа, все же отчетливо видел пропасть, отделяющую глубокий реализм Щепкина и Мартынова от поверхностного, хотя и тонкого, хотя и талантливого лицедейства Самойлова. Потому-то и понадобилась ему эта оговорка, потому-то и появилось неожиданное сравнение с Мартыновым.

М. Е. Салтыков-Щедрин, признававший, что в иные моменты Самойлов «жил на сцене, а не изображал», убедительно доказывал, однако, что, великолепно раскрывая национальные и возрастные черты, а также «исключительные состояния» своих героев, артист чувствовал себя неуверенно в сфере простых, обыденных чувств, в ролях рядовых представителей современного общества, так как «простой смертный не представляет никакого наружного сучка, за который можно было схватиться»². Внимательное изучение современных рецензий и отзывов показывает, что, хотя Самойлов и поразил зрителей своим блестящим мастерством, хотя он и провел ряд сцен с большим темпераментом и очень эффектно, — все же образ Кречинского в целом подвергся

¹ «Петербургская жизнь», Заметки Нового Поэта. Театры, «Современник», 1856, VI, стр. 187—189.

² М. Е. Салтыков-Щедрин, О литературе и искусстве, «Искусство», М., 1953, стр. 440.

в его трактовке весьма существенной и, возможно, даже сознательной деформации. Первое, что в этом смысле обращает на себя внимание,— это предпринятая Самойловым «полонизация» Кречинского. Самойлов, который «имел необыкновенную способность копировать, чем производил громаднейшие эффекты»¹, играл эту роль с польским акцентом. Именно акцент и послужил необходимым Самойлову «наружным сучком», по меткому замечанию Щедрина. Это сразу же вызвало разногласия рецензентов. Если П. Шпилевский в «Музыкальном и театральном вестнике» восхищался: «Как ясно обнаружил он происхождение своего героя, когда на вопрос полицейского: ваша фамилия? — ответил родным акцентом героя: «Кричиньский!»»² — то вскоре на страницах того же журнала появилось и возражение — автор «письма в редакцию о бенефисе г. Бурдина» считал, что «Самойлов был верен своей роли», но сообщал, как ему «не понравилось, что он напрасно некоторые слова произносит с особым акцентом»³. Если И. Панаев в «Современнике» соглашался с Самойловым, изображавшим Кречинского «польским выходцем», полностью принимал «тот польский акцент, который придал г. Самойлов своему разговору» и заявлял даже, что «без этого акцента нам теперь трудно вообразить Кречинского»⁴, то, например, один из виднейших критиков той поры, А. Баженов, видевший Самойлова в роли Кречинского спустя несколько лет, во время его московских гастролей, отнесся к своеволию актера с возмущением.

«Если бы я,— писал Баженов,— не имел никакого понятия о пьесе и видел в роли Кречинского первым г. Самойлова, я бы сказал, что она исполнена им прекрасно, что лучшего исполнения трудно и ожидать; разве бы только подумал про себя: что это автору вздумалось сделать из Кречинского поляка? Но так как я знаю, что Кречинского переделал в поляка г. Самойлов, то теперь вопрос мой должен относиться прямо к нему. Признаюсь, более чем удивился я, когда из уст явившегося на сцену Кречинского полилась неприятно изломанная польским выговором и акцентировкою русская речь с постоянным скрадыванием и угловатым

¹ Г. Максимов, *Свет и тени СПб драматической труппы*, Спб., 1878, стр. 67.

² «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 19, стр. 359.

³ Там же, № 21, стр. 401.

⁴ «Современник», 1856, VI, стр. 187—189.

смягчением гласных звуков, с беспрестанными: но уж, ведь, но же, жь и т. п., с исковерканными на польский лад словами (с единым условием, напр.), наконец, с целою польскою фразою, вставленною в то место роли, когда Кречинский напал на мысль о подмене булавки. Слушая все это, я просто хотел не верить ушам. Скажу прямо: такое бесцеремонное обращение с ролью, бесправное переделыванье ее и неуместное авторство, близкое более к искажению, — возмутительно и недостойно такого артиста, как г. Самойлов. Актер есть только истолкователь, а не переделыватель автора. Если уж г. Самойлову хотелось видеть своего поляка Кречинского на сцене, он мог вставить его в нарочно для того написанную им пьесу, а навязывать свое произведение г. Сухово-Кобылину — очень странно. А что если г. Сухово-Кобылину Кречинский-поляк так же не пригланется, как не пригланулся г. Самойлову Кречинский-русский? Ни автор, ни публика не могут поблагодарить за подобную переделку г. Самойлова, как не поблагодарили бы они, напр., гг. Садовского и Щепкина, если бы первый из этих почтенных артистов вздумал из Расплюева сделать зайку, а второй из Муромского — малоросса, хотя г. Садовский прекрасно умеет заикаться, а г. Щепкин прекрасно говорит по-малороссийски. Переделка роли со стороны актера есть посягательство на авторскую собственность. И какое основание имел г. Самойлов для такой переделки? Уж не окончание ли фамилии Кречинского — с к и й, которое одинаково принадлежит и русским и польским фамилиям? Уж не то ли, что Кречинский в третьем действии называет себя уроженцем Могилевской губернии? Но ведь мало ли что он тут говорит, да к тому же из этого ничего еще не следует: по-русски может хорошо говорить не только уроженец западных губерний, а и уроженец Германии. Аргументы эти слишком несостоятельны; по крайней мере настолько, что автор не нашел нужным ради их делать из Кречинского поляка и заставлять говорить его ломаным русским языком. Да и потом, почему г. Самойлов находит, что поляк скорее русского может быть шулером? Что это за угловатый патриотизм такой? Смею уверить г. Самойлова, что и без этого неуместного и вовсе ненужного полякованья Кречинский в его исполнении был бы очень хорош, даже еще лучше»¹.

¹ А. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, М., 1869, стр. 170—171.

Отрицательное отношение к трактовке образа Кречинского Самойловым высказали и некоторые другие рецензенты.

В «Отечественных записках» указывалось, что «с первого выхода на сцену Кречинский (Самойлов) уже представлялся человеком ненадежным, а этого вовсе не хотел автор и не требовала роль»¹. Во время гастролей Самойлова в Одессе местный критик, восторгаясь мастерством артиста и отмечая удивительную тонкость его игры («Сквозь его русский говор сквозило шляхетское произношение. В минуты раздумья он невольно оговаривался нерусским словом. Происхождение это и образ его жизни сказывались в фигуре, в лице, в обращении, сказывались в тысяче неуловимых мелочей»), — все же приходил к печальному выводу, что «Самойлов в Кречинском совершенно забыл о Сухово-Кобылине»². Один из современников вспоминал впоследствии, что «по выдержанности акцента без малейшего шаржа или кикса, это была поистине мастерская проделка, но все-таки проделка, не больше, все-таки фокус... и резал же несчастное ухо этот несчастный акцент, словно тупая бритва густую бороду»³.

Драматург не сразу определил свое отношение к «отсебятине» Самойлова. Его высказывания по этому поводу противоречивы.

«Сухово-Кобылин мне рассказывал, — вспоминал Рембелинский, — что на первых репетициях он был неприятно поражен польским акцентом, с которым Самойлов вел роль, очевидно, видя в Кречинском поляка, что в намерения автора не входило. Автор хотел по этому поводу протестовать, но от этого его удержал начальник репертуара, известный в свое время П. С. Федоров, говоря: «Оставьте, не мешайте, Самойлов человек характерный, он в состоянии испортить вам роль, и поверьте, что он свое дело сделает, и выйдет хорошо»⁴.

Следовательно, только соображения тактического порядка помешали Сухово-Кобылину протестовать против произвольного, искажавшего замысел автора приема Самойлова. В эти дни драматург, зная, что Расплюева бу-

¹ «Отечественные записки», 1856, кн. VI, стр. 104.

² «Одесский вестник», № 255, 21 ноября 1875 г.

³ «Театр и искусство», 1908, № 46, стр. 815.

⁴ А. Рембелинский, Из воспоминаний старого театрала, «Театр и искусство», 1917, № 5, стр. 91—93.

дет играть Бурдин, и потому тревожившийся за успех спектакля, опасался вступать в конфликт с Самойловым, исполнителем заглавной роли. «Дружные рукоплескания» и вызовы александринской публики, питавшей к Самойлову определенное пристрастие, на первых порах, несомненно, примирили автора с актером. Сухово-Кобылин даже подарил Самойлову кубок с прочувствованной надписью: «За спасение погибавших — таланту В. В. Самойлова. Признательные А. В. Сухово-Кобылин и Кречинский». А в дневнике Сухово-Кобылина под датой 10 мая 1856 года, когда давалось второе представление «Свадьбы Кречинского», значится: «Самойлов играл отлично».

Более того, Сухово-Кобылин счел необходимым специально коснуться вопроса о «польском акценте» в письме к Самойлову 27 августа 1856 года.

«...Хотя и поздно,— писал он,— но я хочу повторить вам мою признательность и мое глубокое сочувствие к вашему свободному и творческому таланту. Кречинский явился в вас не только типом, а живую конкретную личностью, к которой вы, как самостоятельный артист, имели полное право придать всякие дифференциальные особенности выговора, костюма, поз, движений и прочего,— это ваша воля и ваша свобода, и потому пусть упрекают вас за польский акцент другие — а не я...»¹.

Через шесть с лишним лет, 18 декабря 1862 года, Сухово-Кобылин вновь отправился смотреть «Свадьбу Кречинского» с Самойловым в заглавной роли. В своем дневнике он высказывался относительно «акцента» с полной обстоятельностью, но на этот раз оценивал его отрицательно.

«...Самойлов, делая из Кречинского поляка, вовлекается изо всех сил в иностранную дикцию и тем самым отнимает у себя свободу и ширь драматического исполнения. Он очень хорош в первом акте в диалогах — но везде, где есть пафос, он слаб и мал. Второй акт просто пропал. Жестокость положения Кречинского нисколько не выработана и не выдвинулась перед зрителем. Потасовка Расплюеву ничто не значит и ниоткуда не выходит — и происходит, как бессмысленный и пошлый фарс».

Прошло еще двадцать семь лет — в декабре 1889 года с Сухово-Кобылиным беседовал сотрудник газеты «Театр

¹ «Русская старина», 1875, т. XII, стр. 207.

и жизнь», и драматург опять вернулся к больному, видимо, для него вопросу об игре Самойлова в роли Кречинского.

«По мнению г. Сухово-Кобылина,—излагает репортер эту беседу,— для автора особенно дорог ансамбль исполнения, которому можно предпочесть отдельного выдающегося исполнителя... Когда же Сухово-Кобылин приезжал в Петербург, любовался игрой В. В. Самойлова, то он одновременно и мучился... Все было сосредоточено на Самойлове, которому другие лишь аккомпанировали... Самойлов играл превосходно, но говорил не то, что написал автор. Александр Васильевич пришел тогда к П. С. Федорову, начальнику репертуара, и сказал:

— Павел Степанович, ведь я краснею, мне стыдно за то, что говорит Самойлов... Он сам сочиняет, лишь приближаясь к подлиннику.

— Уж вы его оставьте, он всегда так! — отвечал Федоров»¹.

Итак, в письме к Самойлову Сухово-Кобылин в похвалу ему говорит, что Кречинский стал у актера «не только типом, а живую конкретною личностью» и что артист имел право придать образу «всякие дифференциальные особенности» — в частности, пресловутый акцент, а в своем дневнике замечает, что акцент отнимает у Самойлова «свободу и ширь драматического исполнения». Как объяснить это противоречие? Думается, здесь дело в том, что требования Сухово-Кобылина постепенно повышались. Для писателя нет более желанной цели, чем создание типического образа. Не подлежит никакому сомнению, что Сухово-Кобылин ставил перед собой эту задачу. Но типический образ невозможен вне конкретного характера, вне конкретной индивидуальности. И поначалу, после некоторых колебаний, Сухово-Кобылин «благословил» предпринятую Самойловым «полонизацию» роли, счел ее одним из возможных вариантов индивидуализации образа, придающим ему определенную характерность. Но уже в 1862 году он заметил, что такое толкование роли приносит ущерб самому ее смыслу, что оно умаляет силу художественного обобщения, что «везде, где есть пафос», Кречинский—Самойлов «слаб и мал», что, наконец, «жестокость положения» Кречинского не выявлена.

¹ «Беседа с автором «Свадьбы Кречинского», «Театр и жизнь», № 420, 3 декабря 1889 г.

В роли Кречинского заложены, как мы увидим далее, все необходимые предпосылки для создания артистом подлинно типического образа, в котором художественное обобщение зиждется на прочной опоре точно и живо обрисованного характера. Обязанность артиста заключается, следовательно, в проникновении в образ, в обогащении его своими жизненными наблюдениями, помогающими выявлению типичности.

Все это стало ясно Сухово-Кобылину, когда он после шестилетнего перерыва снова увидел Самойлова — Кречинского.

Он понял, что индивидуализация образа, в принципе необходимая и неизбежная в актерском исполнении, должна активно способствовать раскрытию главной его сути, что внешняя характерность должна соответствовать сути характера. Он убедился наконец, что забота о случайных, произвольно избранных актером «дифференциальных особенностях» мешает полному раскрытию роли и, следовательно, прием «полонизации», примененный Самойловым, идет во вред типичности образа.

Ополячивая Кречинского и тем самым подчеркивая случайность его появления в «свете», В. Самойлов не смог вслед за драматургом подняться на высоту художественного обобщения и свел, по сути дела, значение всей комедии к изящно сыгранному анекдоту.

Надо иметь в виду, что к моменту премьеры в Александринском театре, и в особенности в отзывах на нее, приобрело особенную активность стремление реакционной критики объявить образ Кречинского нетипичным, а самую комедию — всего лишь занятой безделкой, целиком построенной на острой интриге, далекой от современной жизни. Игра Самойлова, превращавшая Кречинского в фигуру случайную, исключительную, чуждую дворянскому сословию, прямо поддерживала критиков, пытавшихся ослабить воздействие сатиры Сухово-Кобылина.

Столь восторгавшийся польским акцентом Самойлова П. Шпилевский на основе спектакля приходил к выводу, что «комедию нельзя назвать высокохудожественным произведением; в ней нет идеи; содержание ее относится не совсем к русскому быту, оно заимствовано из общего всем народам сценического запаса; вся комедия построена на особом рода сложной интриге; в ней нет новых типов». В Кречинском Шпилевский не пожелал заметить русского

дворянина и увидел «пришедшего к нам из западнорусских областей фата, умеющего втереться во все знатные дома без всяких действительных прав на то, без заслуг, даже без состояния»¹.

Критик журнала «Пантеон» спешил заверить читателей, что ему совершенно незнаком «какой-то г. Кречинский, которого звание, ремесло и состояние никому не известно»².

Журнал Краевского «Отечественные записки» также отказывал Кречинскому в типичности и всячески старался вывести его за двери «знатных домов». «Пьеса... — скрепя сердце признавал рецензент, — обличает в авторе большой драматический талант, некоторые характеры ее (в особенности самого Кречинского) очерчены очень искусно, в ней есть несколько интересных сцен, есть ум и умение вести интригу, но при всех этих достоинствах она имеет важный недостаток, заключающийся в самом ее содержании».

Какой же это недостаток? Оказывается, «по всему видно, что содержание комедии анекдотическое, и вся она отзывается французским влиянием, отчего и теряет свое серьезное значение; главное лицо ее — Кречинский... это лицо не типическое. Если подобные случаи и лица встречаются в хороших обществах, то так редко, что на них можно смотреть решительно как на исключение...»³.

Так с помощью Самойлова создавалась вполне удобная «властям предержащим» версия о том, что «Свадьба Кречинского» вовсе и не сатира, так «исправлялась ошибка» цензуры, пропустившей эту пьесу в приливе временной либеральности. Получалась весьма безоблачная картина: в знатных домах богато живут люди, обладающие состоянием «по праву» и «по заслугам», живут, разумеется, прилично и благопристойно, Кречинских среди них не увидишь, Расплюевых и с огнем не сыщешь. Если весь смысл комедии заключается в том, что «отъявленный негодяй и шулер Кречинский под прикрытием приличной наружности и хорошего фрака втирается в среду порядочных людей и безнаказанно совершает всевозможные мерзости»⁴, то это, действительно, «можно назвать, если угодно, одраматизованным полицейским делом»⁵, как поступили «Санкт-Пе-

¹ «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 19, стр. 359.

² «Пантеон», 1856, IV, раздел «Искусство», стр. 9—10.

³ «Отечественные записки», 1856, т. 1 (104), отд. V, стр. 8.

⁴ «Библиотека для чтения», 1856, № 5, стр. 110.

⁵ «Санкт-Петербургские ведомости», 13 мая 1856 г., № 106.

тербургские ведомости», или «анекдотом», как предпочли выразиться «Отечественные записки».

Шпилевский осторожно замечал, будто содержание «относится не совсем к русскому быту», а «Отечественные записки» уже твердо заявили, что пьеса «держится больше на общей почве французской комедии, чем на особенностях нашего быта»¹.

Искажение образа Кречинского, допущенное Самойловым, и упорное стремление рецензентов сбить публику с толку и замазать смысл и значение пьесы привели к тому, что в Петербурге «Свадьба Кречинского» «имела успех, но совсем не громадный»².

Сухово-Кобылин, разумеется, был раздражен критическими отзывами на его пьесу. Но один из этих отзывов был настолько лицемерным и ханжеским, что обманул даже самого автора. Появился этот отзыв в болгаринской «Северной пчеле» и посвящен был собственно пьесе, а не ее сценическому воплощению. Отмечая в своем дневнике статью «Северной пчелы» «Об успехе комедии «Свадьба Кречинского», Сухово-Кобылин записал: «Причиною этого успеха полагается, верность картины современного общества» (219). Действительно, в отличие от других газет и журналов, «Северная пчела» резонно заметила, что «если бы Кречинский был только шулер, картежный мошенник, он не производил бы на сцене сильного впечатления... Нет! Кречинский имеет значение гораздо больше обширное». Провозгласив это, рецензент «Северной пчелы» очень быстро приходил к выводу, что «каждый человек», изменивший «христианской нравственности», непременно «является Кречинским». «Рассмотрите действия людей всех званий, всех, от законоискусников до безграмотных извозчиков,— философия, правила Кречинского везде!» — иступленно взывал моралист из «Северной пчелы». — «Муромский на одном пути с Кречинским... Образ мыслей Кречинского совершенно такой же, какой виден в поступках всех окружающих его. Отрицать это может лишь тот, кто не понимает истинной, то есть христианской, нравственности»³.

Польстившая драматургу похвала была продиктована,

¹ «Отечественные записки», 1856, т. 1 (104), стр. 8.

² «Санкт-Петербургские ведомости», 13 мая 1856 г., № 106.

³ «Северная пчела», № 227, 15 октября 1856 г.

конечно, все тем же стремлением затушевать объективную социальную сущность его сатирической комедии. Сила сухо-кобылинской сатиры заключается в первую очередь в разоблачении конкретного социального явления — деградировавшего дворянства, — а вовсе не в протесте против некой отвлеченной «безнравственности» всех — «от законоискусников до извозчиков». В картине, изображенной драматургом, есть и несомненно привлекательные для него фигуры — Муромский, Нелькин, Лидочка. В пьесе совершенно невозможно усмотреть проповедь «христианской нравственности», на которую так напирала «Северная пчела». Понятно поэтому, что ее выступление имело все ту же цель дезориентировать читателей и зрителей, попутно используя «Свадьбу Кречинского» для пропаганды поповских идей.

Всем этим попыткам превратно истолковать «Свадьбу Кречинского» противостоит веское мнение Щепкина, которое он, по свидетельству современника, высказал лично Самойлову.

«Когда петербургский артист спросил Михайла Семеновича: «Как вам понравилась моя игра в роли Кречинского?» — то Щепкин сказал: «Вы изобразили совершенно живо, превосходно то лицо, которое создала ваша фантазия. Это — ловкий мошенник из польских выходцев. Только, по-моему, вы неверно поняли идею пьесы... Вся сила, вся ее важность для нашего времени заключается в общественном значении ее сюжета и особенно главного лица, Кречинского. Зачем вы сделали из него поляка? Это — русское лицо, представитель нашего так называемого хорошего общества, которое должно было видеть в Кречинском себя, а не чужого человека. Как человек знакомый с тою средой, из которой вышел Кречинский, вы должны были так изобразить его, чтобы разные ваши приятели... узнали бы, что герой пьесы — очень близкое к ним лицо. Тогда бы пьеса произвела на нас надлежащее действие и сыграла бы серьезную общественную роль, послужив к раскрытию язв и пороков нашего общества»¹.

Отзыв Щепкина прямо перекликается со словами Сухо-

¹ ГЦТМ им. А. Бахрушина, № 103951. Письмо В. Е. Ермилова к Куманину (подчеркнуто мной. — К. Р.).

во-Кобылина, который считал, что выступил со «Свадьбой Кречинского» борцом «против того самого люда, который ругал меня и бил, связавши руки назад», — то есть именно против так называемого «хорошего общества».

Самойлов не мог и не хотел видеть в комедии подобных целей.

Большой ущерб петербургской премьере «Свадьбы Кречинского» причинила и плохая игра Бурдина в роли Расплюева, вызвавшая резкое осуждение автора и подвергнутая в печати уничтожающей критике. «Современник» писал о Бурдине, что он «представил Расплюева в сплошной карикатуре, как глупого сценического труса и шута», и этим «бросил на пьесу неприятную тень»¹. «Сын отечества» отмечал, что Бурдин позволял себе «излишнее подчас желание насмешить зрителя и вообще несколько грубую утрировку — по-русски: пересаливание»².

Между тем Мартынов осуществил свое желание сыграть роль Расплюева в провинции, в Нижнем Новгороде. 9 сентября 1856 года Сухово-Кобылин отмечает: «Известие из Тулы, что Мартынов играл Расплюева в Нижнем. Петр Васильевич Ладыженский — он просто любовался ролью Расплюева» (219). Получив роль Расплюева в Александринке, Мартынов, по существующему до сих пор мнению, «провалился» в ней. Мартынов будто бы «сам это тотчас понял и от роли отказался»³. Однако сам Сухово-Кобылин категорически утверждал: «Очень хорошо играл его (Расплюева. — К. Р.) еще в Петербурге Мартынов, у которого, однако ж, отняли эту роль по проискам Бурдина, постоянно ее проваливавшего»⁴. В свете известной нам уже борьбы Сухово-Кобылина с Геденовым за Мартынова эта версия представляется гораздо более вероятной.

Один из современников подтверждает успех Мартынова: «Он превосходно исполнял роль Расплюева в «Свадьбе Кречинского», хотя все-таки в ней он не мог сравниться с московским артистом П. М. Садовским»⁵. Другой отзыв об исполнении Мартынова гласит: «Отличный наш комик,

¹ «Современник», 1856, VI, стр. 190.

² «Сын отечества», 1856, № 7, стр. 120.

³ См. А. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 103.

⁴ «Театр и жизнь», № 420, 3 декабря 1889 г.

⁵ В. Шенрок, П. А. Каратыгин и его ученики по сцене, «Русская старина», 1903, IV—VI, стр. 618.

как и всегда, имел большой успех»¹. Наконец, третий рецензент еще более решительно утверждает, что игру Мартынова в «Свадьбе Кречинского» можно считать «образцом выполнения комической стороны роли»². А. Стахович с восторгом вспоминал исполнение Мартыновым явления пятнадцатого второго действия комедии: «Мартынов умолял слугу, схватывал чемодан, чтобы уложить свой бедный скарб, и после слезных просьб и напоминаний о несуществующих детях... оттолкнутый от двери... падал посреди сцены на чемодан. Тут за сценой раздавался звонок. С воплем: «Полиция!» — инстинктивно старался Мартынов спрятаться в чемодан... как настигаемый врагами страус прячет в песок свою голову»³.

Из отзывов современников видно, что в отличие от Бурдина, грубо потешавшего публику, Мартынов создавал образ, насыщенный жизненной правдой, словно выхваченный из современной действительности, и, следовательно, в меру своих сил возвращал комедии социальную остроту, утраченную в александринском спектакле.

Важно подчеркнуть последовательность и устойчивость тех симпатий, которые испытывал Сухово-Кобылин к Мартынову — одному из самых крупных мастеров отечественной реалистической актерской школы и одному из лучших исполнителей роли Расплюева.

Обе первые постановки — особенно московская — принесли «Свадьбе Кречинского» заслуженную славу и успех у широкой публики. Но качество этого успеха было различным. На сцене Московского Малого театра торжествовала победу боевая современная сатирическая комедия, в Александринском же театре она превращалась, главным образом усилиями Самойлова и Бурдина, в занимательную, но лишенную социальной остроты комедию интриги.

Если учесть, что «александринское» толкование пьесы делало ее безобидной и сравнительно приемлемой для «высшего света», аристократического общества, если вспомнить, что петербургская пресса, радостно подхватившая и пропагандировавшая такую трактовку комедии Сухово-Кобылина, была наиболее распространенной и влиятельной в России, то станет ясно, как сложилась традиция «чисто

¹ «Театральный и музыкальный вестник», 1856, № 39, стр. 706.

² Там же, 1859, № 19, стр. 191.

³ А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, 1904, стр. 90—91.

развлекательного» исполнения «Свадьбы Кречинского», наложившая свою печать на многие последующие постановки этого произведения.

Но эта сценическая традиция не стала, как мы увидим, ни единственной, ни господствующей в русском театре. Глубокое понимание пьесы Щепкиным и его сподвижниками по московской сцене, отчетливо реализованное в спектакле Малого театра, сразу же выявило подлинную сущность первого сатирического произведения Сухово-Кобылина, утвердило его истинное общественное значение.

ОБРАЗЫ КОМЕДИИ

Тот сам по себе любопытный факт, что сведения о прототипе Кречинского, Н. П. Голохвастове, мы обнаруживаем в «Былом и думах» Герцена, значителен прежде всего как свидетельство характерности, типичности для русского общества пятидесятих годов прошлого века явления, запечатленного и Герценом и Сухово-Кобылиным.

«Кречинский везде», — писал в своем дневнике автор комедии. Что же наиболее интересовало его в этой фигуре, какой смысл вкладывал он в осмеяние Кречинского?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проследить развитие действия комедии.

Появление главного ее героя тщательно подготовлено предшествующими выходу Кречинского эпизодами первого акта. Еще не появившись, Кречинский уже находится в фокусе общего внимания, — то и дело разговоры касаются его персоны, то и дело упоминания о нем вызывают первые вспышки драматической борьбы и заранее привлекают к нему интерес зрителей.

Правда, Муромский высказывается о Кречинском кратко и сдержанно, но реплики его звучат весьма иронично. Услышав, что Лидочка танцевала с Кречинским, он холодно удивляется:

— С Кречинским? .. Помилуй, матушка! Ему бы пора и бросить.

— Отчего это? — воинственно вступается Атуева.

— Ну, уж человек в летах: ему ведь под сорок будет.

И, снисходительно принимая восторги дочери («А как он ловко танцует! .. это чудо! .. особенно вальс»), Муромский снова удивляется:

— Не знаю, что вам дался этот Кречинский. Конечно,

мужчина видный,— ну, приятный человек, зато, говорят, как в карты играет!

Атуева, оставшись наедине с Лидочкой, восхищается французским выговором Кречинского: «У него это как-то ловко выходит, и он этак говорит часто-часто, так и сыплет!», его светскостью: «Человек прекрасный... знакомство большое... Ведь он всех знает?»

— Всех, тетенька, всех,— восторженно вторит Лидочка,— со всеми знаком, он на бале всех знает.

— У него вкус удивительный... — с восхищением завершает Атуева эту характеристику под нежный, влюбленный аккомпанемент Лидочки: «Он ловкий, умный, милый...».

Герой еще не появился, а эскиз его портрета уже очерчен. Видный мужчина, приятный в обращении, принятый «в свете», известный на балах, с «удивительным вкусом», совершенным знанием французского языка, с одним только сомнительным качеством — склонностью к картам. Блестящий «светский лев» заранее представлен зрителям. Более того, зрители сразу же поставлены перед необходимостью определить свое отношение к Кречинскому по той простой причине, что он уже находится в центре интриги — он, оказывается, объяснился Лидочке в любви, он Лидочке пришелся по сердцу, и Лидочка сказала ему (по-французски!): «Поговорите с теткой и отцом!» Тетка готова «сейчас и за дело» — уговаривать отца, но отец, как нам уже известно, относится к Кречинскому иронически и гораздо больше симпатизирует «застенчивому» Нелькину, который «карт в руки не берет...».

Чрезвычайно важно, что вопрос об отношении к Кречинскому с самого начала дебатруется в пьесе и как вопрос об отношении к «свету», к «высшему обществу». Едва произносится имя Кречинского, как снова вспыхивает спор между Муромским и Атуевой о достоинствах и пороках «света», спор, тянувшийся на протяжении всей комедии.

Экспозиция, подготовляющая завязку, в «Свадьбе Кречинского» поистине блистательна. Забавная сценка с пьяным Тишкой, подвешивающим в гостиной новомодный колокольчик, уже содержит в себе предвосхищение всего комедийного конфликта между патриархальным, честным, скромным Муромским и пышным, блестящим «светом». От реплики к реплике этот конфликт с удивительной живостью и быстротой все обостряется и задолго до прихода Кречинского обозначается с полной отчетливостью.

Все «в свете» восхищает Атуеву, все «в свете» отвращает Муромского. Колокольчик в гостиной бесит его: «Да помилуйте, ведь это глупость! Ведь это черт знает что такое!.. Тут человеческого смысла нет». Но Атуева непреклонна. «Нынче везде так,— утверждает она.— Я лучше вас знаю, как дом поставить.— И тотчас добавляет:— Надо будет вечеринку дать... Ну, балик, что ли... Приличия, свет того требует».

Эти «требования света» приводят Муромского в ярость. Характерно, что слово «требует» он понимает самым буквальным образом:

— Хорош ваш сахар-свет: требует!.. Да, как же, провались он в преисподнюю... требует!.. у кого? у меня, что ли, требует?.. Вытащили меня в Москву: пошли затей, балы да балы, денежная трата всякая, знакомство... суета, стукотня!.. Дом мой поставили вверх дном; моего казака Петрушку — мальчик хороший был — сорокой одели. Вот этого дурака Тишку, башмачника, произвели в швейцары, надели на него епанчу какую-то; вот колоколов навесили!

Ваза для визитных карточек, установленная Атуевой в гостиной, опять-таки потому, что «нынче везде так», вызывает Муромского на еще одну филиппику против «тараторок, болтунов, праздношатаек, побродяг всесветных», которые «слоняются день-деньской из дому в дом и таскают сор всякий, да не на сапогах, а на языке».

— Это светские люди? — спрашивает Атуева, потрясенная таким кощунством, и раздражается сардоническим смехом: — Ха-ха-ха! И смех и горе!..

— Нет! горе,— категорически, безапелляционно заявляет Муромский.

Все, что кажется Муромскому нелепым, диким, бессмысленным,— все это привлекает и чарует Атуеву. Обычай «света» она усваивает с усердием и рвением новообращенной. Давать балы — это, по ее мнению, «долг», «обязанность» Муромского; человек, принятый в свете, по ее мнению, безусловно, прекрасный человек; тот же, кто не знает светских обычаев, тот просто не заслуживает никакого внимания.

Когда Муромский с опаской и с иронией упоминает о том, что Кречинский — картежник, Атуева тотчас парирует этот упрек своей излюбленной ссылкой на то, что «так принято»: — Ну, кто нынче не играет? Нынче все играют.

Хорош ли, плох ли свет? — вот вопрос, который во все-

возможных вариантах то и дело всплывает в ожесточенных спорах Муромского и Атуевой. Светский лев Кречинский призван дать на этот вопрос ясный, недвусмысленный ответ — такова логика развития действия пьесы.

Важно заметить, кстати, что характеристика Кречинского до его появления создается в основном устами Атуевой, особы, очарованной блеском «света» и явно недалекой. Поэтому легкая тень сомнения окутывает эффектную фигуру Михаила Васильевича Кречинского в момент, когда он входит в гостиную Муромских, — «входит бойко, одет франтом, с тростью, в желтых перчатках и лаковых утренних ботинках».

В гостиной в эту минуту — Лидочка, влюбленная в Кречинского, Атуева, которая видит в нем воплощение своего идеала, «человека света», Муромский, который относится к Кречинскому по меньшей мере скептически, и, наконец, Нелькин, который терпеть его не может, во-первых, потому, что влюблен в Лидочку, во-вторых, потому, что совершенно чужд «свету». Независимо от намерений Кречинского, его положение в этом неслаженном квартете очень сложно. Если же учесть, что Кречинский явился завоевать Лидочку, то станет ясно, что положение это требует от него редкой находчивости, проницательности, более того — виртуозности поведения.

И Кречинский тотчас доказывает, что он обладает всеми этими качествами. Уже первый, казалось бы, незначительный его ход по-своему великолепен. — Анна Антоновна! — спрашивает он, показывая на колокольчик. — А это что у вас за вечевой колокол повесили?

— Вечевой? Как вечевой? — робко, обомлев, лепечет Атуева.

— Громогласный какой-то.

Кречинский сразу же попадает, как говорится, «в самую точку». Только что по поводу этого злосчастного колокола яростно спорили Муромский и Атуева. И вот, оказывается, Муромский-то был прав! — Батюшка, Михайло Васильевич! отец родной! спасибо, от души спасибо! — говорит Муромский, обрадованный неожиданной поддержкой. И злорадно оборачивается к Атуевой: — Что, Анна Антоновна, а?

Атуева подавленно молчит. И хотя Нелькин иронически замечает «в сторону», в адрес Кречинского: «Как тебе колоколов не знать: это по твоей части», — тем не менее

Михайло Васильевич уже достиг своей цели — вызвал симпатию Муромского.

Муромский — главный объект стремительной, ловкой атаки Кречинского. Тотчас выясняется, что очаровательный бальный туалет Лидочки «придумывал» не кто иной, как Михайло Васильевич, — и Муромский с несомненным удивлением, хотя, может быть, и не без иронии, говорит: «Неужели? Скажите, батюшка! Как это вас на все станет? И дело вы всякое знаете, и пустяк всякий знаете!» Но Кречинский быстро парирует намек на иронию, содержащийся, видимо, в этой фразе, и немедленно приглашает Муромского «пожаловать на двор да обсудить мой талант по другой части». А на дворе, оказывается, уже «с полчаса бунтует» бычок, привезенный по приказу Кречинского, и бычка этого Михайло Васильевич сразу же дарит Муромскому.

Муромский даже зажмуривается от восторга. — Удивительный!.. — сообщает он дочери, осмотрев бычка. — Вообрази себе: голова, глаза, морда, рожки!.. (Опять зажмуривается.) Удивительный!..

Тут же выясняется, что у Кречинского в Симбирской губернии имение, что в имении этом — отличное скотоводство, что Кречинский, оказывается, обожает деревенскую жизнь.

Он говорит о деревне с истинно поэтическим помещичьим вдохновением:

— Деревня летом — рай. Воздух, тишина, покой!.. Войдешь в сад, в поле, в лес — везде хозяин, все мое. И даль-то синяя, и та моя! Ведь прелесть!.. Встал рано, да и в поле. В поле стоит теплынь, благоухание... Там на конный двор, в оранжереи, в огород...

— А на гумно? — ревниво напоминает Муромский.

— И на гумно... — охотно соглашается Кречинский. — Все живет; везде дело, тихое, мирное дело.

Размягченный, разомлевший, разнеженный этими речами Муромский сладко вздыхает. — Именно тихое, мирное дело... — Старик, однако, не упускает случая уколоть свою постоянную противницу, ошеломленную Атуеву: — Вот, Анна Антоновна, умные-то люди как говорят!

Так неожиданно оборачиваются события! «Светский человек», «страшный, говорят, игрок», вдруг занимает сторону Муромского и превозносит деревенскую жизнь!

Оставшись один, Кречинский наконец открывает пе-

ред зрителями свои мечты, свои цели. Его монолог — весьма откровенное размышление вслух.

— Эге! Вот какая шуточка! Ведь это целый миллион в руку лезет. Миллион! Эка сила! Форсировать или не форсировать — вот вопрос!

Для Кречинского, как мы скоро убедимся, этот вопрос, пародирующий гамлетовское «быть или не быть?», очень серьезен. Но пока мы еще не знаем, до какой степени опасно и, по выражению Сухова-Кобылина, «качательно» положение героя. Мы знаем только, что цель его — вовсе не деревенская идиллия, не Лидочка «свеженькая» и «миленькая», а «целый миллион».

Взвесив шансы, Кречинский решает «форсировать». В атаку на Муромского первой выходит Атуева, затем Лидочка — со слезами, с угрозой уйти в монастырь. Является сам Кречинский. «Форсирует» он деликатно, уверенно и жестоко.

— Я попрошу вас дать нам несколько времени пораздумать, — слабо сопротивляется Муромский.

— А я полагал, — с достоинством замечает настойчивый претендент, — что вы имели время раздумать.

— Нет, — уверяет Муромский. — Мне Анна Антоновна только что сообщила...

— Да я не об этом говорю, — еще достойнее и, пожалуй, даже назидательно возражает Кречинский. — Я уже несколько месяцев езжу к вам в дом, — и вы имели время раздумать...

Это — упрек в пренебрежении законами нравственности, упрек с высоты безупречной морали. Цинично атакуя Муромского, Кречинский ухитряется одновременно изображать себя в наилучшем свете.

— Нет, я ничего не думал, — сознается Муромский.

— Вина не моя, а ваша, — совсем уже резко парирует Кречинский. Его, Кречинского, мораль, его нравственное чувство задеты, оскорблены! — Вольно вам не думать, когда вы знаете, что без особенной цели благородный человек не ездит в дом и не компрометирует девушку.

Муромский приперт к стене «благородным человеком», взят в тиски его строгой и высокой моралью. — Да, конечно... — бормочет он. Его смущает неизвестность — он не знает, богат Кречинский или беден, честен или подл, он ничего не знает... Но Кречинский охотно и смело идет навстречу его вопросам: — Что вас затрудняет? Мое состоя-

ние? Вы, может быть, слышали, что мои дела расстроены?

Да, Муромский хочет знать «и о состоянии», что дела Кречинского расстроены — тоже «был такой разговор». Но напрасно Муромский ждет прямого ответа на эти вопросы, напрасно он вздыхает, что дочь у него одна.

— И я у себя один,— все с тем же непререкаемым достоинством заявляет Кречинский. Следует еще несколько заключительных ударов — фраза о том, что Муромский, разумеется, богатства не ищет (и Муромский соглашается), о том, что Москва — это омут, где все состояния расстраиваются, наконец, сообщение, что Кречинский едет в деревню... Рисуется снова — но уже более быстрыми и беглыми штрихами — идиллическая картинка будущей деревенской жизни: «Будем с вами, от вас ни шагу; хлопотать вместе и жить, пополам».

— Папенька! милый папенька!.. — умоляет Лидочка.

Кречинский, Лидочка, Атуева «приступают к нему», и Муромский сдается.

Когда через мгновение входит Нелькин, разговор уже идет о том, какой будет устроен скотный двор, о тирольской породе, которую следует завести.

— Да ведь она, того... нежна очень...

— Кто нежна? — спрашивает Нелькин, завидев Кречинского, целующего руки Лидочки.

— Скотина! — провозглашает Кречинский «под занавес», уничтожая своего соперника этой двусмысленностью.

Так — полной победой Кречинского — кончается первый акт комедии.

Второй акт со всей наглядностью показывает нам то критическое положение, которое заставляет героя пьесы «форсировать» и действовать смело, даже дерзко, без промедления. Монолог камердинера Федора, которым начинается акт, знакомит зрителей с биографией Кречинского. Эта биография — история неуклонного падения, неумолимой деградации. Было «имение в степи», были рысаки, фамильное серебро. Как и надобно полагать, были годы учения в университете. Однако Кречинский «еще в университете кутил порядком, а как вышел из университета, тут и пошло и пошло, как водоворот какой! Знакомство, графы, князья, дружество, попойки, картеж... Теперь женский пол — опять то же... Какое количество у него их перебывало, так этого и вообразить не можно!»

Сухово-Кобылин, у которого такая именно жизнь поглотила целое десятилетие, набрасывает основные штрихи биографии Кречинского с истинным знанием дела. Именно так жили все его друзья и знакомые — Гагарины, Черкасские, Львовы, Зембулатовы — все эти отпрыски богатых и знатных родов, коротавшие дни и ночи за картами, вином, хваставшиеся друг перед другом породистыми рысиками и красивыми любовницами. И очень часто их усилиями огромные состояния пускались на ветер, и тогда блистательные аристократы искали невесту побогаче, не смущаясь ни ее возрастом, ни ее безобразностью, совершали аферы, запутывались в отчаянных и безнадежных попытках стать заводчиками...

Кречинского мы застаем именно в такой момент, когда «серебро давно спустили», когда «даже одежи хватило несколько». В роскошно убранном кабинете нет ни копейки денег, купец Шебнев является за карточным долгом и грубо угрожает объявить Кречинского несостоятельным должником — «осрамить, убить на месте» и, конечно же, сорвать намеченную свадьбу. А свадьба сулит миллион, больше — полтора! И, чтобы получить эти полтора миллиона, надо только достать денег, дабы заткнуть рты самым жестоким кредиторам и отпраздновать свадьбу. Достать несколько тысяч — и будет полтора миллиона.

Кречинский — натура страстная, человек темпераментный. Он решает эту головоломку нетерпеливо, горячо. Вся его незаурядная энергия, весь его ум — все сосредоточено на одном — где достать деньги! «В каждом доме есть деньги... непременно есть, надо только знать, где они... где лежат...».

Давно прошло время, когда Кречинский знал и другие страсти, способен был пылко увлечься женщиной, загореться живым, неподдельным чувством. Сейчас все человеческие чувства, даже самые высокие, с его точки зрения, — только мелкие козыри в той отчаянной, азартной игре, которую он ведет, стремясь овладеть вожделенным миллионом. Уничтожающе комичны сухово-кобылинские ремарки, показывающие «муки творчества», испытываемые Кречинским, когда тот сочиняет любовное послание к Лидочке. Кречинский «пишет письмо; останавливается», «рвет бумагу, опять пишет», «еще рвет, опять пишет, перечитывает, марает, опять пишет» и в изнеможении признается: «Вот работка, даже пот прошиб».



П. М. Садовский в роли Расплюева.
«Свадьба Кречинского», Малый театр, 1855 г.



С. В. Шумский в роли Кречинского
«Свадьба Кречинского», Малый театр, 1855 г.

— Эка дьявольщина! — восклицает он. — Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была. Ведь страсть вызывает страсть. Ах, страсть, страсть! где она? (Усмехается.) Моя страсть, моя любовь... в истопленной печи дров ишу... хе-хе-хе!.. — И хотя «надо, непременно надо» найти пламенные слова, Кречинский ничего из себя выжать не может, кроме банальнейших выражений: «мой тихий ангел», «милый сердцу уголок семьи», «нежное создание»...

Было время, когда Кречинский соблюдал определенные правила светской морали. Взять деньги у женщины, согласно этому моральному кодексу, считалось унижительным, и он не брал. «Нет, говорит, — вспоминает Федор, — я бабьих денег не хочу, этих денег мне не надо». Было время, он дружил с такими же, как он сам, аристократами. Но время это прошло, богатство промотано, и теперь ради «бабьих денег» Кречинский, связавший свою судьбу с самым низкопробным шулером Расплюевым, для которого камердинер Кречинского Федор специально «подбирает колоды», — готов на все.

— ...Украдь, а принеси!!! — требует он денег у Расплюева. — Да, смотри, не являйся с пустыми руками. Я те как курицу задушу.

Моральный кодекс Кречинского полинял, полиняла и его репутация. «В последнее время связался я с такой шушерой, от которой, кроме мерзости и неприятности, ничего не будет. Порядочные люди и эти чопорные баре стали от меня отчаливать»... Поневоле приходится ему думать о «перемене декораций». «Сытый миллион» Муромских оказывается до такой степени кстати, что мысль о возможности этот миллион потерять сразу делается для Кречинского непереносимой.

Все события начала и середины второго акта говорят об одном: миллион необходим, обойтись без него невозможно! Расплюев дважды возвращается ни с чем — ни выиграть в карты, ни занять ему не удастся уже ни рубля. И прачка, и извозчик, и дровяник — все требуют денег, причем Федор никак не может от них отбиться: «никаких даже средств нет...». А главное — того и гляди, «Щебнев, Гальт подадут ко взысканию, расскажут в клубе, выставят на доску, — и все кончено!»

— Боже! как бывают иногда нужны деньги! — размыш-

ляет Кречинский.—Какие бывают иногда минуты жизни, что решительно все понимаешь. . .

Кречинский сейчас «решительно все понимает» — он готов на любое преступление и, придумав аферу с бриллиантовой булавкой, напрасно уверяет себя — «мы еще честью дорожим». «В истопленной печи» не осталось ни подлинных чувств, ни подлинной чести. Как истый представитель своего сословия, опустившийся, играющий «ва-банк», Кречинский дорожит вовсе не честью, а просто внешней видимостью благородства и, главное, безопасностью. Афера безопаснее открытой кражи — потому она предпочтительнее. И, решившись на аферу, Кречинский никаких угрызений совести не испытывает. Напротив, он ощущает нечто вроде прилива вдохновения, он «творит», творит увлеченно, темпераментно, страстно, он охвачен радостным подъемом. «Беги,—говорит он Расплюеву,—а получив вещь,—лети! Двух ног мало, подставь третью»,—погоняет он Федора. Он угрожает, требует, распоряжается, поет, «философствует» — и все это проделывает азартно, горячо. Тут, в этой афере, все его надежды, все его будущее,—другой бы, может быть, осуществлял рискованную аферу осторожно, рассудительно, трепетно, но не таков Кречинский! Готовясь обмануть ростовщика фальшивым бриллиантом, он полон веселой отваги, он испытывает своеобразное «упоение в бою». Риск его волнует, будоражит, наполняет его жизнь смыслом, красотой. . . Вот она, единственная «красота», оставшаяся в жизни Кречинского,—красота подлости, красота жульничества, «ловкости рук»!

Предвкушая удачу своей аферы, Кречинский начинает даже «философствовать», называя жульничество «умом». «Все — ум, везде — ум! В свете — ум, в любви — ум, в игре — ум, в краже — ум!.. Да-да! вот оно: вот и философия явилась». Для «философии» Кречинского весьма показательно, что она «явилась» вместе с ожиданием денег. Он сам это понимает и иронизирует: «Видно, и она, Сократова дочь (то есть философия), хорошую-то почву любит». «Что бы было без ума!» — поет Кречинский на мотив популярной в его времена арии из «Волшебного стрелка» Вебера. Но его гимн «уму» — это гимн обыкновеннейшему жульничеству, и сквозь «философский» монолог Кречинского отчетливо проступает презрительная ирония Сухово-Кобылина. Автор издевается над ликующим прохвостом, над его разбойничьей «философией» и разбойничьей удачью.

Ничто, пожалуй, не разоблачает Кречинского с такой беспощадностью, как этот радостный подъем духа, испытываемый им в предчувствии успеха задуманного дела. «Не сорвется!» — предвкушает он. И даже находит время дурачить Расплюева, запугивать его полицией и Владимиркой. Само по себе ощущение риска, опасности — «и полиция будет, и Владимирки не минешь», — тоже доставляет ему удовольствие: оно лишь подчеркивает его, Кречинского, отвагу, его дерзкую предприимчивость. Суховс-Кобылин блестяще раскрывает весьма характерную метаморфозу — дворянская спесь, аристократическое чувство собственного превосходства превращаются у Кречинского в мошенническую удаль, в поэзию авантюризма. Дворянское честолюбие оборачивается тщеславием расчетливого и смелого игрока. Вернувшись с деньгами от обманутого ростовщика, Кречинский куражится и «величается» перед восхищенным Расплюевым: «Сочти вот деньги, да разложи, братец, на кучи. Отдать надо. Это наша обязанность, священный долг. А булавку (кладет ее на стол) вот надо вечером возвратить тому, кому принадлежит. Вот как честные люди делают. Эх ты!»

И тут становится ясно, что Расплюев необходим Кречинскому не только как «помощник», но и как «аудитория». Презируя Расплюева, он, однако, нуждается в этом жалком и грязном пособнике прежде всего потому, что каждую его «победу» Расплюев готов просмаковать и восславить. И Кречинский с нескрываемым удовольствием красуется перед ним, с наслаждением слушает его подобострастные речи. Иронизируя над «чувствительностью» Расплюева, он, однако, не может без этой «чувствительности» обойтись, — и когда Расплюев называет его магом и волшебником, когда Расплюев умиляется: «Вы вон как вертите; всем вертите, просто властвуете!» — сердце Кречинского переполняется гордостью.

Трудно себе представить большее унижение «столбового дворянства»: дворянин, ищущий одобрения «подонка общества», — картина поистине комичная и жестокая! Сатиричность, острота этой сцены усугубляется торжествующе-радостным самочувствием Кречинского.

Однако в третьем акте Кречинский, едва появившись, жалуется на усталость:

— Дай стул, Федор: устал! А? . . . первый раз в жизни устал, видно старое стало . . .

И, хотя этот спад энергии кратковремен, хотя Кречинский сразу овладевает собой — осматривает гостиную, отдает приказания, — все же в его словах то и дело сквозит раздражение. Когда Расплюев спрашивает, угодно ли Кречинскому получить расписки, тот хмуро замечает: «Вестимо, не на веру же». Рассчитывая овладеть миллионом, Кречинский — тот самый Кречинский, для которого, по свидетельству Федора, деньги — «солома, дрова какие-то», — вдруг недоволен пустячной тратой Расплюева, купившего белые перчатки за полтора целковых. «Совсем не нужно», — опять-таки хмуро говорит он. Вообще Расплюев его в этот день раздражает: «Какой пень уродился».

Все эти штрихи — усталость Кречинского, его раздраженность, его неожиданная мелочность и придирчивость — снова и снова оттеняют критичность, крайность положения героя комедии. В случае неудачи свадьбы с Лидочкой Муромской ему грозит по меньшей мере горькая, постыдно-бедная, грязная старость, живой пример которой — Расплюев — все время перед его глазами.

Вот почему Кречинский быстро берет себя в руки и энергично ведет дело дальше, к концу. «Конец — и делу венец!» — предвкушает он победу. По его указанию устанавливается на должное место зеленый стол, из коридорной пыли вытаскивается и вывешивается в гостиную, над бюро, портрет «какого-то екатерининского генерала»: «для генеалогии». Расплюев, выраженный так, что «целая персона стала», разваливается «повальяжнее» с газетой в руках на диване. Все точно рассчитано. И когда входит Муромский, он тотчас, словно по подсказке Кречинского, произносит желанную фразу: «Какая у вас прекрасная квартира!»

Кречинский любезничает с Лидочкой, заботливо ухаживает за Муромским, походя, уверенно и легко исправляет самые нелепые промахи и оплошности завравшегося Расплюева.

Все идет хорошо, покуда не является Нелькин со своими пылкими разоблачениями. Но и его пламенные тирады, клеймящие «картежника, разорившегося шулера и вора», ползущего, «как змея», в честную семью, не застают Кречинского врасплох. Нелькин уверяет, что Лидочкин бриллиантовый солитер заложен Кречинским. Это страшное обвинение — самая счастливая случайность для Кречинского. Вот когда он получает возможность окончательно разделиться с опасным соперником, показать себя в наилучшем

свете и закрепить победу над Муромским. Вот когда ему представляется возможность блеснуть благородным красноречием, красивым гневом, величественным негодованием!

— Скажите мне, с кем я и где я? .. Скажите мне, какой глупец, какой враль... или какой бездельник... осмелился... — кричит он в лицо Нелькину. Он требует, чтобы тотчас, как он докажет, что Нелькин «сказал подлецкую ложь», его соперника «по шее выгнали вон из дому». И он «доказывает» — злополучная булавка немедленно вручается Лидочке — и Нелькина выгоняют!

Это высшее торжество Кречинского, но это и его последнее торжество. Вскоре раздается «порывистый удар звонка», который сулит ему разоблачение и позор. Отчаянные меры предпринимает Кречинский! «Умри, когда приказывают!» — кричит он Расплюеву, посылая его оборонять вход. Но тщетно! За дверью — полиция. «Сорвалось!!!».

После этой знаменитой реплики Кречинский вновь овладевает собой. В отличие от «совершенно потерявшегося» Расплюева он «спокойно» отвечает на вопросы полицейского чиновника и затем, не обращая никакого внимания на визжащего и кричащего ростовщика Бека, молчит уже почти до самого закрытия занавеса. Ему, впрочем, нечего и незачем говорить. История неудавшейся свадьбы Кречинского окончена, окончен, дорисован во всех деталях и его портрет.

Разоблачение и осмеяние Кречинского не только дают окончательное разрешение спора Муромского с Атуевой о том, что такое «свет», хорош ли он, плох ли. Оно содержит в себе и прямой протест против того образа жизни, который узаконило и ввело в обычай дворянство, и предвидение катастрофы, ожидающей сословие, некогда столь могущественное.

— ...Что ж нам-то делать? — спрашивает Атуева. Словами Муромского: — Бежать, матушка, бежать! От срама бегут! — кончается пьеса.

Этот «срам», этот позор дворянства жесточайшим образом заклеен в комедии. Сухово-Кобылин с присущей ему и традиционной для русской сатиры четкостью в анализе социальных явлений показал в Кречинском пороки, характерные для всего дворянского сословия. Сословие это, издавна приученное к праздности, с развитием буржуазных отношений так или иначе теряло свои богатства, свои привилегии. Дворянские состояния — за исключением только

самых крупных — таяли, именья уходили в залог, и отпрыски родовитых семейств рано или поздно оказывались перед той самой проблемой, которую столь энергично решает Кречинский: «Надо мне достать денег! Непременно, во что бы то ни стало, надо денег и денег!» Мысль о каком-либо труде и в голову не приходит кречинским. Образ жизни, который они ведут, делает эту мысль просто нелепой: каким трудом заработаешь на жизнь «в свете», одно только беглое прикосновение к которой заставляет Муромского с ужасом говорить о «денежной трате всякой», предвидеть, что в результате всех этих балов и выездов «будем нищие»!

Чем меньше денег, тем меньше нравственности. — вот закон, который обнаруживает Сухово-Кобылин в современном ему дворянском обществе. Пока у Кречинского были деньги, он придерживался хотя бы элементарных приличий. Спустив имение, рысаков, серебро, он становится способен на любое преступление. И все это во имя одной цели: «Гулять хочу!» Эта страсть к разгулу, кутежу, попойкам, картам — характернейшее явление, подмеченное Сухово-Кобылиным в дворянской среде.

«Дворянство, — писал Герцен, — пьянствует на белом свете, играет напропалую в карты, дерется со слугами, развратничает с горничными, ведет дурно свои дела и еще хуже — семейную жизнь». «Дворяне», — продолжает он, — «меньше воруют», потому что «открыто берут чужое, впрочем, где случится, похулы на руку не кладут»¹.

Это видит и Сухово-Кобылин в салонах «света», это и показал он в «Свадьбе Кречинского». И хотя внешне «свет» в целом выглядел, разумеется, более благопристойно, нежели герой комедии, автор ее все же имел полное основание утверждать, что «Кречинский — везде». Во всем быте дворянства, во всем его образе жизни явственно сквозили черты Кречинского — его поддельный блеск, его внешняя эффектность, его напускное благородство, скрывавшее подлость, развращенность, готовность на преступление.

В образе Кречинского Сухово-Кобылиным раскрыты характерные черты и, более того, историческая перспектива деградировавшего русского дворянства. Вот почему совершенно бесплоден подход к образу Кречинского с позиций

¹ А. И. Герцен, Былое и думы, т. 1, гл. II, ГИХЛ, М., 1937, стр. 80.

анализа некоего отвлеченного «характера» как такового. Вот почему не так уж существенны для Кречинского даже иные примечательные его черты — например, то, что он страстный игрок. Его быт вполне естественно складывается, по свидетельству Федора, из кутежей, попок, балов, «картежа» и увлечения «женским полом». И каким именно способом Кречинский «наведет содом целый» и «до копейки все размечет» — это не важно. Важно, что так или иначе, а «размечет» и будет готов «украсть ... обворовать!!!» — лишь бы достать денег, составить себе любой ценой «дьявольское состояние» для новых кутежей, попок, балов, любовных связей, карт, для нового «содома».

Николай Павлович Голохвастов имел, как сообщает Герцен, «больше миллиона долга» и, «как бы не находя довольно быстрым средством разорения балы и обеды, взяв на содержание актрису-танцовщицу». Кречинский, мечтая о приданом Муромской, думает только о том, сколько можно будет выиграть в карты на ее деньги. Разница тут только в средствах, цель одна — «прожигание жизни».

Что же касается до индивидуального характера Кречинского, то характер этот как нельзя более соответствует целям сатирического осмеяния, к которому стремился драматург, изображая пороки «света». Показать человека волевого, энергичного, самоуверенного, внешне блистательного авантюриста, показать этого человека в ситуации резко драматической, готовым на любое преступление в борьбе за свое сословное «право» «наводить содом», показать, «до какой петли, до какой жажды» нужны ему деньги и как он их «добывает», — это уже само по себе означает достигнуть заострения, если автору удалось добиться той степени отчетливости, когда мысль, пронизывающая сатиру, становится доходчивой, активной, когда тенденция сатиры обнажается перед зрителями.

Самойлов играл Кречинского поляком. Современные рецензенты всячески открещивались от Кречинского, утверждая, что таких негодяев не встретишь в гостиных высшего света. Впоследствии историки театра искали прообразы Кречинского в «Игроке» Реньера, в мелодрамах Дино и Дюканжа, где угодно, — только не в самой русской действительности середины прошлого века. Между тем Сухово-Кобылин настойчиво связывал Кречинского с современным ему больным, разлагающимся дворянским обществом. Десятки вполне конкретных бытовых деталей делают эту связь

нерасторжимой. Упоминая о цветочном магазине Фомина на Петровке, об известных московских ростовщиках Шпренгеле и Старове, о только что вошедших в моду дверных колокольчиках (вы не обнаружите их ни у Фонвизина, ни у Грибоедова, ни у Гоголя, столь щедрых на характерные детали быта), о московских балах, клубах, театрах и бегах, об университете и благотворительных обществах, о Петербурге, где «большая игра», Сухово-Кобылин рисует Кречинского на вполне конкретном фоне, на фоне общества, где действуют десятки и сотни, быть может, более осторожных, быть может, менее решительных, но столь же циничных кречинских.

Образ Кречинского оттеняет великолепно написанная Сухово-Кобылиным фигура Расплюева. Расплюев предстает перед зрителями как перспектива Кречинского, как его воплощенное будущее.

Не случайно Салтыков-Щедрин в «Письмах к тетеньке» завершает биографию Кречинского совершенно расплюевским падением и совершенно расплюевской смертью: «Метал на ярмарке банк, передернул и получил подсвечником в висок»¹.

Подобно тому как Хлестаков невольно разоблачает перед зрителями городничего, Расплюев разоблачает Кречинского.

Возле близких к разорению или уже разорившихся дворян, вроде Кречинского, проживавших или проигрывавших свои имения и свое добро, неизбежно оказывались прихвостни и собутыльники из так называемых «низших сословий». Само по себе явление этих завсегдатаев кабаков и игорных домов рядом с отпрысками более или менее знатных фамилий было уже знаменательно: оно свидетельствовало, что окончательное падение близко.

Но образ Расплюева имеет и самостоятельную ценность, особое и очень важное значение. Более того, по точности и широте художественного обобщения, по силе своего общественного резонанса образ Расплюева должен быть поставлен даже выше образа Кречинского. Неоднократно замечалось, что роль Расплюева — самая благодарная, самая яркая в пьесе. Неоднократно для характеристики того общественного явления, которое запечатлено в этой роли, употреблялся термин «расплюевщина».

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, ГИХЛ, 1933—1941, стр. 328.

По свидетельству П. Боборыкина, когда «Свадьбе Кречинского» было каких-нибудь пять лет от роду», созданное Сухово-Кобылиным «комическое лицо» Расплюева «сделалось к тому времени уже нарицательным»¹.

«В цикле отрицательных «документов» нашей общест-венности,— писал один из критиков еще полвека назад,— посреди хлестаковщины, ноздревщины, маниловщины и обломовщины свое определенное и вполне заслуженное место заняла неувядающая и почти бессмертная «расплюевщина»².

В чем, однако же, суть «расплюевщины» и что, следовательно, делает образ Расплюева столь значительным?

В поисках ответа на этот вопрос некоторые исследова-тели театра Сухово-Кобылина уделяли немало внимания социальному происхождению Расплюева. «Он,— справедливо писал Л. Гроссман,— принадлежит к бесправным низам тогдашней социальной иерархии и, видимо, вышел из беднейшего городского мещанства»³. Эта точка зрения на-ходит опору в словах самого Расплюева: «Какой я дворянин! Все это пустяки, ложь презренная! Пиковый король в дворяне жаловал...». Сам автор на склоне лет также писал, что Расплюев в «Свадьбе Кречинского» — разно-чинец.

Поэтому весьма распространенные рассуждения о том, что Расплюев — якобы прогоревший помещик и что, играя эту роль, необходимо будто бы подчеркивать его дворян-ское происхождение, лишены оснований.

Было бы, однако, по меньшей мере неверно полагать, что опустившийся Расплюев олицетворяет собой, скажем, только «деградацию мещанского сословия». Такие художе-ственные обобщения, как хлестаковщина, маниловщина, ноздревщина, расплюевщина или обломовщина, потому и особенно значительны, потому и особенно велики, что они выходят за сословные и даже исторические границы своего времени. Они не столько принадлежат тем или иным сосло-виям, сколько являются концентрированным выражением того или иного общественного порока. Эти пороки нередко сохраняют свою живучесть даже после гибели общества, их породившего. Они продолжают существовать в качестве

¹ П. Боборыкин, За полвека, М.—Л., 1929, стр. 219.

² Мечтатель. Памяти А. В. Сухово-Кобылина, «Петербургские ведомости», 1903, № 71.

³ Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 19.

пережитков прошлого в сознании и быте людей нашего времени. В раскрытии и обнаружении таких пороков — непреходящее значение классической сатиры.

Характерно замечание Гоголя: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни...»¹.

Хлестаковщина не является привилегией чиновничества, как маниловщина не является привилегией дворянства. Точно так же обстоит дело и с расплюевщиной.

Суть расплюевщины, ее, так сказать, «специфика» — в полной утрате человеческого достоинства. Расплюев даже не пытается казаться благородным, он и перед другими и перед самим собой не старается казаться порядочным, честным, — напротив, для него характерно вполне искреннее, даже увлеченное признание низменности собственных побуждений.

Беззастенчивость порока — главная, характерная черта расплюевщины.

Это не цинизм лихого буяна Ноздрева, который потому и врет, что старается изобразить себя человеком необыкновенным. Это не цинизм Кречинского, скрываемый внешним аристократизмом, блеском поддельного благородства и величественной надменности. Это цинизм, так сказать, естественный, основанный на почти бессознательном убеждении, что все в жизни порочно и низменно, что скрывать дурное и грязное не стоит труда.

Вот почему Расплюев так охотно сознается в своих грехах:

— Ну, что делать! Каюсь... подменил колоду... попался... Ну, он и ударь, и раз ударь, и два ударь. Ну, удвольствуй себя, да отстань!..

В этом последнем рассуждении сконцентрирован весь жизненный кодекс, весь «закон» Расплюева: естественно и то, что он подменил колоду, естественно и то, что за это бьют.

Все человечество для Расплюева делится на воров ловких и неловких. Возмездие приходит не за воровство, а за

¹ «Гоголь и театр», «Искусство», 1952, стр. 375.

неловкость. Он жалуется на судьбу, жалуется горько и странно, но только потому, что сознает свою неумелость, неловкость в шулерстве, в жульничестве, а вовсе не потому, что ему приходится заниматься этими грязными делами. Моральных критериев для него просто не существует. Единственное, против чего он протестует,— это неумеренность возмездия («Что это такое? Ведь до бесчувствия!»). «Трепка» как таковая Расплюева не страшит, но если «в двадцать четыре часа по две трепки»,— подсчитывает он,— то «ведь эдак жить нельзя».

Примечательно, что всех попыток Кречинского изобразить себя человеком благородным Расплюев просто не замечает. «Он думает, что я красть хочу, что я вор»,— вполне резонно замечает Кречинский. Расплюев действительно верит в способность Кречинского совершить любую подлость. Когда Кречинский уходит, приказав Федору не выпускать Расплюева, Расплюев тотчас решает, что Кречинский бежал с бриллиантовым солитером «на все четыре ветра». И не только решает — он еще и обосновывает это решение всей силой его, расплюевской, логики. «Что ему, о нас, что ли, думать?.. Ему теперь что! везде дорога, везде тепло. Катит себе...». И может ли Расплюев думать иначе, если сам он «как влез с этой проклятой вещью в сани, да как понюхал свежего воздуха», так едва не сбежал. Его удержал только страх — «думаю себе: ну, куда, мол, мне? куда? ведь он орел: как шаркнет за мною, так только пищи!»

Орлы вообще страшат Расплюева. Орлы ему противны, непонятны, враждебны. С образом этой гордой птицы для Расплюева связаны одни неприятные мысли — мысли о погоне, преследовании. «Сейчас налетят орлы...» — говорит он в страхе, ожидая прихода полиции. Это и понятно: Расплюев всегда чувствует себя мелким, неудачливым хищником в мире, где смело и уверенно парят такие орлы, как Кречинский. Их уверенность, их ловкость, их удачливость — предмет нескрываемой, патетической зависти Расплюева.

— Смейтесь, смейтесь! — говорит он Кречинскому. — Что вам?.. Вы вон как вертите; всем вертите, просто властвуете! А вы вот в мою шкуру-то влезьте, так иное дело.

Кречинский для Расплюева «Наполеон», «великий богатырь, маг и волшебник» потому, что он «оболванил человека на веки вечные», а главное — «и следа нет! следа-то нет!» Это идеал, мечта Расплюева — так «оболванить человека», чтобы не оставить «следа» и, значит, избежать

надлежащей «трепки». К несчастью для Расплюева, у этой «гончей собаки», как иронически называет его Кречинский, нет «чутья», нет ловкости, хватки, смелости, а одной только готовности на любую подлость («ну, чего бы я не сделал, чего бы не свершил...») мало для того, чтобы достигнуть «благополучия».

Благополучие для Расплюева — это, само собой разумеется, деньги. «Вот они, родимые-то!» — умиляется он, когда Кречинский вручает ему пачку ассигнаций. «Голубчики, ласточки мои!» Считая деньги — не свои, чужие! — он едва не теряет дар речи. Нежнейшие, любовные слова от волнения рассыпаются невнятными междометиями и прерывистым смехом: «Вот это петрушечки, пучок, другой, третий... а вот это малиновки: пучок, другой, трретий, четверrrrr...тый... ха-ха-ха! хи-хи-хи! Господи боже мой!» Столь патетический восторг вполне понятен: жизненный опыт научил Расплюева, что «все деньги делают». Если бы у него были деньги, он «и сам бы рассылал других да свое неудовольствие им бы оказывал». Это преклонение перед властью денег особенно усугубляется тем, что Расплюев «лишен, всего лишен».

Почти так же, как деньги, уважает Расплюев только силу. Горестно жалуясь на «трепку», полученную им, он все же не может не восхищаться: «А уж какая силища! Ннну!» На этом же подобострастном восхищении перед силой основано и его отношение к Кречинскому.

«Всего лишенный», неудачливый, жалкий «барабан», который колотят «с ранней зари и до позднего вечера», растяпа, который, «что говорится, трем свиньям корму не раздаст», «гончая собака» без чутья, Расплюев циничен до мозга костей.

Понятно поэтому, что горькая фраза Нелькина: — Правда, правда! где ж твоя сила? — вызывает смех, удивление, иронию Расплюева.

— Адью! Хи-хи-хи! Вот чего захотел! Помилуйте! Этак бы по миру идти! Поищи правду-то, милый; ты еще молод, поищи!

При всем цинизме Расплюеву свойственны и легкомыслие и наивность. В то время как Кречинский втолковывает ему — «во что бы то ни стало, надо денег и денег», — Расплюев, равнодушно, как бы между прочим заметив, что «денег нет и достать их негде», по-детски непосредственно продолжает рассуждать о боксе:

— Англичане... образованный народ... мореплаватели.

И Кречинский яростно кричит:

— Ему о деле говорят, а он черт знает что мелет!

Любые слова Кречинского Расплюев готов понять буквально, он во всем наивно соглашается с Кречинским, и его требование — «умри, когда приказываю!» — воспринимает самым серьезным образом:

— Умри, умри! Михайло Васильевич! помилуйте! Разве это легкое дело умирать?

Легкомыслие и наивность Расплюева нередко подкупали артистов и критиков. Ю. М. Юрьев находил в Расплюеве «своеобразную привлекательность», «трогательность», называл его «большим ребенком»¹. Критики полемизировали на тему «смешон или жалок этот человек?»

Между тем, по свидетельству современника, сам «автор «Свадьбы Кречинского» жестоко осмеивал манеру некоторых артистов вносить драматизм в роль Расплюева, чуть ли не со слезою произнося слова «ударь раз, ударь два, а зачем же до бесчувствия».

«— Но все-таки в Расплюеве чувствуется разлад. Ведь он и Федору говорит о семье,— заметил автору кто-то из актеров.

— Да неужели не ясно, что он и тут врет, как сивый мерин? — воскликнул автор»².

Легкомыслие и наивность Расплюева именно и делают его цинизм особенно беззастенчивым, по-расплюевски обнаженным. Его беспринципность декларативна, ничем не прикрыта.

Хотя Расплюев очень любит приврать, врет охотно и много, но врет он неумело, плохо, глупо. Вынужденный врать в беседе с доверчивым Муромским, он тотчас запутывается; утаить что-либо от Кречинского он и не пытается, и даже слугу Федора обмануть не умеет.

Расплюевская ложь при всей ее наглости наивна, безопасна,— чаще всего это вдохновенное и пустозвонное хвастовство, а иной раз это просто способ спастись от опасности, «заговорить зубы» собеседнику. Расплюев действительно врет «как сивый мерин»,— врет бессмысленно, торопливо, неправдоподобно, у него «во вранье всегда пе-

¹ Ю. Юрьев, Записки, Л.—М., 1948, стр. 339.

² «Маленькая хроника», «Театр и искусство», 1913, № 10, стр. 222—223.

редел бывает». В смелых аферах Кречинского такая «стихийная», непродуманная ложь может оказаться опасной помехой. Тончайший лицемер Кречинский это понимает — и предупреждает Расплюева: «Ты, смотри, не наври чего. Ты ведь, пожалуй, сдуру-то так брехнешь». Но предупреждения тут не помогут: лживость — органическое свойство натуры Расплюева.

«Стихийный» лжец, лжец по-натуре, Расплюев тем не менее совершенно не умеет лицемерить. Его ложь открыта, откровенна, она не претендует на доверие. Будучи уличен в обмане, он тотчас в нем признается, чтобы немедленно сплести новую небылицу. Он не скрывает своей лживости: «Я привру, Михайло Васильевич, я охотно привру».

Эта искренность придает Расплюеву своеобразное обаяние, эта искренность разоблачает его самого, но еще сильнее, еще безошибочнее она разоблачает виртуозное лицемерие Кречинского. То, что драматург наделил Расплюева этой одновременно обаятельной и разоблачительной искренностью, — одно из самых высоких озарений писательского таланта Сухово-Кобылина.

Когда такой человек, как Расплюев, оказывается рядом с Кречинским, становится необходимым ему, когда Кречинский признается: «Все, все зависит от Расплюева... а?» — то тем самым Кречинскому выносятся беспощадный приговор.

Важно также сказать, что как Кречинский невозможен без Расплюева, так и Расплюев, в свою очередь, невозможен без Кречинского. Именно разрушительная, прожигающая деятельность кречинских создает питательную среду, в которой водятся расплюевы. Там, где «подлость в тонком фраке... в белых перчатках... чужим добром сытая... катит на рысках, раскланивается в обществе, входит в честный дом», там возможен и Расплюев, «небрежно одетый... с измятою на голове шляпою», там возможна и подлость откровенная, без тонкого фрака и белых перчаток, подлость незамаскированная, подлость беззастенчивая, подлость наивная и открытая, — там возможна расплюевщина.

Как хлестаковщина невозможна без сквозник-дмухановских, так расплюевщина невозможна без кречинских.

Безнравственность всего современного Сухово-Кобылину русского общественного строя — лицемерного и фальшивого — как в зеркале отразилась в образе Расплюева.

Вот почему так сильно и верно прозвучала «та расплюевская нота, которую, по словам самого Сухово-Кобылина, вся Россия в «Свадьбе Кречинского» облюбовала» (256).

«Облюбовал» образ Расплюева и великий сатирик Салтыков-Щедрин. Расплюев возникает перед нами в его «Письмах к тетеньке», написанных в 1881—1882 годах. Но это уже, конечно, Расплюев, прошедший огонь, воду и медные трубы «Смерти Тарелкина»,—поэтому мы займемся щедринским развитием этого образа несколько позже. Сейчас представляется важным, однако, привести блистательную щедринскую характеристику расплюевщины:

«В судьбе Ноздревых и Расплюевых,—пишет Щедрин,—есть нечто фатально-двойственное. С одной стороны, в их природу так глубоко залегла потребность быть в услужении, что они готовы, в пользу «господина», изнурять себя, рисковать своим настоящим и совсем не думать о будущем. И все это они проделывают не ради «сладкого ества», а за грош, не во имя предвзятой мысли, а бессознательно, как бы побуждаемые какой-то фантастической палкой, которая гонит их все вперед да вперед. Но, с другой стороны, никто и не предаст так свободно, как они. Изнурение — это долг; предательство — отдохновение, досуг. Как только Расплюев чувствует себя свободным от услужения, он начинает судачить и предавать. Он, который за минуту перед тем хладнокровно перервал горло совершенно постороннему человеку, он первый в последующую минуту расскажет во всеуслышание всю процедуру этой операции и первый же наглумится над Амалат-беком, для надобности которого он ее совершил. В мире благоустройства и благочиния таких людей пропасть, и все они умирают в нищете, но и на одре смерти хвастаются, судачат и предают...»¹.

Тут необходима только одна оговорка относительно Ноздрева. Гоголевский герой появляется на страницах «Писем к тетеньке» после длительной эволюции, которая лишила его бравады и своеобразной смелости молодых «гоголевских» лет. «Это,—замечает сам Щедрин,—далеко уже не тот буян Ноздрев, которого мы знавали в цветущую пору молодости»². После того как ему «посчастливилось

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 327

² Там же, стр. 319.

сделать какой-то удивительно удачный донос», Ноздрев постепенно сник, утратил прежнюю удасть и стал до того похож на Расплюева, что разница между ними сводится уже к оттенкам: «Ноздрев — талант, в котором скверно-мысленная выдумка зарождается естественно, без усилий, Расплюев — человек рассуждения, который своей службой у Кречинского доказал, что он устроитель по натуре. И, что дороже всего, оба распутные. Стало быть, оба пойдут навстречу всяким паскудствам... Но само собой разумеется, что оба же, по распутству, могут и предать»¹.

Блестящая характеристика Щедрина дает наиболее глубокое и последовательное толкование образа Расплюева. Писатель, чье мировоззрение отличалось гораздо большей отчетливостью, чем мировоззрение Сухова-Кобылина, сознательный борец против самодержавия, Щедрин раскрыл смысл замечательного создания Сухова-Кобылина с той политической ясностью и целеустремленностью, до которой было далеко автору трилогии. Но тем самым Щедрин отметил и великолепную творческую удачу Сухова-Кобылина, подчеркнув типичность образа Расплюева, актуальность и характерность его: «В мире благоустройства и благочиния таких людей пропасть!»

Весьма верно был подмечен в современном обществе и воплощен Сухова-Кобылиным образ Атуевой. Сатирик с первых же строк комедии показывает самозабвенную увлеченность Атуевой «светом», балами, обычаями «высшего общества». Особа вздорная, далеко не умная, Атуева прежде всего претенциозна. Ее претензии, ее стремление «себя показать» важны не только потому, что ими, равно как и корыстью Кречинского, движется действие комедии. Гораздо важнее то, что Атуева, как и Кречинский, как и Расплюев, — сама объект сатиры.

Главная мечта Атуевой — чтобы дом ее был «первый в городе». Главный ее жизненный принцип — чтобы все было так, «как принято», «как у всех». Этот принцип она упорно противопоставляет всем реальным жизненным фактам и соображениям. «Нынче везде так», «во всех домах так», «у всех людей так», вот ее постоянный припев, вот ее лейтмотив. Если «нынче все играют» — значит, играть в карты хорошо. Если долги вовсе не считаются зазорными

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 327.



В. В. Самойлов в роли Кречинского.
«Свадьба Кречинского», Александринский театр, 1856 г.

задолжать, да на человека видать; — и вот налетело воронье, набѣжали вори, зажали домъ, растащили достояніе — и сажу я на печенки хилый, да вот уголья версбраву....

Ив. Сидоровъ.

Не крушися, мой отецъ. — ей не крушися: все въ рукахъ Господнихъ! Случалось и мнѣ на моемъ вѣку, и также случалось. Нное дѣло, посмотрѣшь, и Господи наивастъ какая; кажется, вотъ со всѣхъ сторонъ обложило, а Богъ только перстомъ движеть — вотъ, ужъ и содвинько....

Мигромскій.

Дай бы Господи!

Ив. Сидоровъ.

Быль однава со мною такой-то случай: былъ я молодъ, жилъ у купца въ прикащикахъ; скупили мы кожи, сало. — ну, скотиной тоже торговали. Однако умеръ хозяинъ — что дѣлать? Дай моль самъ вторгую — самъ хозяинъ буду. Деньжѣнки были кое какія; товарища приискалъ; люди дали: — потѣхали въ Коренную. Ходимъ мы, батюшко, съ товарищемъ во ярмаркѣ день; ходимъ два — нѣтъ товара на руку; все не поспѣваемъ; а сами знаете, барыни брать, надо товаръ въ одѣхъ рукахъ имѣть. Ходили, ходили — купили дубки! По десяти рублемъ начесть сотню; сколько было, всё купили. Товаръ приняли, половину денегъ отдали, а остальные подъ конецъ ярмарки, обмыповенно — дубки, товаръ укрывать. Живемъ. Погода стоитъ сѣдряная: жаръ — терпѣть вѣтъ; на вѣбѣ — ни облачка; живемъ.... Ни одного дубка не покупили! Тоска жила! Ярмарка на отходѣ; товарищъ свиселъ!... Утро взошло — вечеръ взошло — и ножку же сдѣлать!... Пятаго числа июня празники Богоявлени Коренкия.... Крестный ходъ.... народу

Надпись А. В. Сухова-Кобылина на полях первого издания трилогии («Рассказ, переданный мне М. С. Щепкиным»)

в «свете» — «у кого их нет?» — значит иметь долги тоже хорошо. Согласно этой обезьяннической философии, Кречинский, конечно, идеал. Атуева, сожалея об ушедшей молодости, прямо говорит ему: «Право, я бы в вас влюбилась».

Безделье у Атуевой превратилось в культ, в принцип, в закон жизни до такой степени, что даже самое слово «польза» вызывает у нее раздраженное восклицание: «Нельзя же все для пользы жить». Прямая последовательница фонвизинской Скотининой и гоголевской городничихи, Анна Антоновна Атуева видит смысл жизни в том, чтобы пустить пыль в глаза своим соперницам в свете, — и, конечно же, кречинские пользуются этой ее страстью.

Именно атуевская претенциозность, страсть к «бомонду» помогают кречинским разоряться самим и разорять других. «Все и разоримся», — резюмирует Муромский.

Разорение дворянства, ставшее к середине прошлого века бесспорным фактом, очень волновало дворянина Сухово-Кобылина. В образах Муромского и Нелькина, положительных героев комедии, Сухово-Кобылин показывает людей, сознательно борющихся с этим сословным бедствием. Симпатии автора в равной мере принадлежат обоим — и Муромскому и Нелькину. Но если образ Нелькина приобретает определенную завершенность и объемность только в следующей части трилогии — в «Деле», то образ Муромского уже в «Свадьбе Кречинского» разработан детально во всех подробностях.

У Муромского есть свои, вполне определенные взгляды на жизнь, есть своя «позитивная программа», которую, бесспорно, во многом разделяет Сухово-Кобылин. Программа эта наивна, беспочвенна, далека от реальности, но ей нельзя отказать в известной логике и в определенном благородстве.

В основе этой программы — твердое убеждение в том, что дворянство может спастись лишь трудом. Правда, труд Муромский понимает вполне по-дворянски: трудиться — это значит жить в своем имении и самолично этим имением управлять. «Света» он знать не хочет, он, по словам Атуевой, «век целый» «торчал» у себя в Стрешневе, и это «торчанье» почитает обязанностью помещика. Более того, это «торчанье» он рассматривает как первооснову дворянского благополучия, — он прямо заявляет Атуевой:

— На мое торчанье балки-то даете.

Труд крепостных Муромским, как и всяким помещиком, рассматривается как нечто само собой разумеющееся, от века данное, неизменное. Труд помещика, по его мнению, заключается в том, чтобы правильно, разумно пользоваться трудом крепостных, причем мысль о несправедливости крепостничества и в голову ему не приходит. Узнав, что «по Головкову семь тысяч недоимки», он разгневан, взволнован. «Я их знаю; им только повадку дай — копейки платить не будут». Муромский возмущается старостой Акимом: «Он чего смотрит? Брюхо-то растит! Брюхо на прибыль, а оброк на убыль — порядок известный...».

Отношение Муромского к крепостным сказывается и в походах брошенной фразе: «Я этому Тишке все руки обломаю». Без сомнения, он, как, впрочем, и все современные ему бары, не считает за грех собственноручно бить крепостных. И Кречинский проявляет прекрасное понимание собственнической психологии Муромского, когда говорит:

— Войдешь в сад, в поле, в лес — везде хозяин, все мое. И даль-то синяя, и та моя!

Все то, о чем, больше по наслышке, упоминает завсегда-тай клубов, игорных домов и салонов Кречинский, — и конный двор, и оранжереи, и огород, и гумно, и поле, и лес, — все это для Муромского полно реальной, хорошо знакомой прелести, все это его «тихое, мирное дело». Крепостные — лишь необходимая деталь этой пленительной картины, лишь необходимое условие его, Муромского, «дела», его «труда».

Но при всем том у Муромского нет презрения к «мужикам», свойственного, например, Атуевой и весьма характерного для представителей дворянского сословия.

— Так с мужиками толковать лучше? — язвительно спрашивает его Атуева.

— Лучше, — убежденно отвечает Муромский. — Когда с мужиком толкуешь, так или мне польза, или ему, а иное дело — обоим. А от вашего звона кому польза?

«Или мне польза, или ему» — вот формула, за которой очень рельефно виден барин, самолично распекающий мужика («мне польза») или благодушно, пс-отчески поучающий, наставляющий своего раба (это уже «ему» польза). Понятно, что польза «обоим» также означает пользу прежде всего для барина. Но, повторяем, в этих словах нет все же высокомерного, презрительного третирования мужика, — нет прежде всего потому, что оно, с точки зрения

Муромского, убежденного; что надо «для пользы жить», — бесполезно.

Вопрос, который Муромский задает Расплюеву: «Жить изволите в Москве или в деревне?» — с его точки зрения, главный, решающий жизненный вопрос. «Московское житье», по его мнению, — причина всех бедствий, испытываемых дворянством. «Все разорились», как он считает, просто оттого, что, доверяясь управляющим, покинули свои имения, предались пустым столичным развлечениям, забыли свои помещичьи обязанности.

Наивность такого толкования понимает, видимо, и сам Сухово-Кобылин, который, сочувствуя Муромскому, все же изображает его человеком недалеким, не очень проницательным, сравнительно легко поддающимся на уловки Кречинского. Не случайно и то, что комедия кончается позором, «срамом» Муромского, а не торжеством его добродетели. Сухово-Кобылин видит, что патриархальность, честность и наивная, «старомодная» добропорядочность Муромского делают его беспомощным и бессильным в мире, где свободно действуют кречинские и расплюевы, щербневы и беки. И в то же время автору глубоко симпатичны такие действительно привлекательные черты Муромского, как его большая, сердечная, глубокая любовь к дочери, как его ворчливая, но трогательная доброта, мягкость, доверчивость, душевность. Не будь Муромский таким слабохарактерным да будь он поумнее, возможно, он разгадал бы все хитрые маневры своего врага и спасся бы «от сраму».

Но эта, в свою очередь, наивная и утопическая мысль, мысль, будто помещичье сословие может сохранить все свои богатства и привилегии, если станет твердо и, в отличие от Муромского, умно отбиваться от светских щеголей и отсиживать в имениях, рационально хозяйничая на своих землях, — она-то и приводит Сухово-Кобылина к несомненной, на наш взгляд, творческой неудаче — к схематичной, едва намеченной в комедии фигуре Нелькина.

Нелькин обладает всеми достоинствами сухово-кобылинского идеала. Он чужд «свету», он, как и Муромский, живет в деревне и отдает своему хозяйству много энергии, а кроме того, у него есть и сила характера и проницательность. Именно он, в конечном счете, разоблачает Кречинского, хотя тот говорит о Нелькине весьма пренебрежительно, явно недооценивая опасность: «ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец». Устами Нелькина говорит часто сам

автор: гнев Сухово-Кобылина звучит, например, в словах Нелькина о подлости, которая «катит на рысках, раскланивается в обществе, входит в честный дом», разрушая «честь... спокойствие!.. все!» — о подлости «в тонком фраке», под которым «черная рубаха... грязь».

Но все же Нелькин, лучшие реплики которого вызывают в памяти образ Чацкого, поставлен автором в невыгодное положение. Он опаздывает, всегда опаздывает! Опаздывает объясниться в любви Лидочке, опаздывает оградить Муромских от посягательств Кречинского, опаздывает, наконец, и с разоблачением Кречинского — оно уже не спасает Муромских, и прежде всего Лидочку, «от сраму». Эти «опоздания» естественны, — если бы нелькины в состоянии были успешно бороться против кречинских, то Кречинский не оказался бы такой грозной силой. Писатель, чувствуя, что в противном случае рискует погрешить против правды, вынужден был поставить Нелькина в такое положение, когда все его прекрасные качества все же существенной пользы в борьбе с Кречинским не приносят, — в положение «опаздывающего героя». Как мы увидим далее, это незавидное положение Нелькин сохраняет и в «Деле».

Идеал Сухово-Кобылина, воплощенный в образе Нелькина, оказывается поэтому несколько условным. Нелькин только комментирует события, — комментирует пылко, темпераментно, но повлиять на их ход не может.

Ю. М. Юрьев в своих «Записках» вполне справедливо замечал по поводу Нелькина: «На театральном языке подобные роли почему-то именуются голубыми и всегда играют с неохотой».

«В поисках выхода из положения, желая возбудить больший интерес к этой роли, — вспоминал далее Юрьев, — пытались придать облику Нелькина какую-либо определенную характерность. Исходя из того, что Нелькин чужд городской светской жизни и, подобно старику Муромскому, больше тяготеет к деревне, старались изобразить Нелькина глубоким провинциалом, «деревенщиной», мешковатым медвежонком. Но ничего хорошего от таких попыток не получалось... рядом с блестящим, шикарным Кречинским — мешковатый и неуклюжий Нелькин проигрывал еще больше и казался совсем уже неинтересным!»¹

¹ Ю. Юрьев, Записки, стр. 324—325.

Даже Лидочка, которая играет в комедии весьма пассивную, «страдательную» роль, выглядит фигурой более жизненной.

Эту жизненность придают Лидочке подмеченные автором характерные черты, свойственные девушке, воспитанной в праздности, под руководством глупой и претенциозной тетки. Воспитание сделало свое дело: в молоденькой, чистой, духовно здоровой Лидочке есть уже и та особенная «легкость мысли», которая была присуща светским барынькам, и та экзальтация, которую с гордостью выдавали за признак утонченности натуры.

Лидочка, «баловница», «шалунья» и «кралечка», увлеченная Кречинским, который «ловко танцует», умудрилась вовсе не заметить ни достоинств Нелькина, ни его влюбленности. И Нелькин прав, когда, имея в виду Лидочку, саркастически говорит:

— Что вам, женщины, нужно? Желтые нужны перчатки, лаковые сапоги, бакенбарды, чтоб войлоком стояли, и побольше трескотни!

Именно такая женщина Лидочка, именно таков в ее глазах образец мужчины, а потому и Кречинский для нее — «ловкий, умный, милый». Она вовсе не лишена рассудительности, — напротив, вполне предусмотрительно Лидочка заботится о том, чтобы с отцом говорил о браке сам «ловкий», обходительный Кречинский, а не Атуева, которая «все папеньку сердит». Она приучилась легко улавливать намеки и надменно реагировать на них — стоит только Нелькину заметить, что он не гонится за успехом в свете, как Лидочка вспыхивает:

— К чему же вы это говорите? Кто же за этим гонится?

Она умеет и заискивать («папашенька... ангельчик вы мой... душенька моя»), осыпая Муромского поцелуями и утомляясь похвалы самого Кречинского: «Браво, Лидия Петровна!» Умеет и грозить, заливаясь слезами: «Я, тетенька, в монастырь пойду... к бабушке... мне там лучше будет...». И хотя, разумеется, тактика Кречинского во много раз совершеннее, тем не менее именно эти нехитрые приемы любимой дочери производят самое сильное впечатление на слабохарактерного Муромского, быстро приводят его к полной капитуляции.

Правда, молодость ограждает Лидочку от окончательной испорченности. В ее юной душе живет настоящая, пыл-

кая, самозабвенная любовь к Кречинскому. Есть в ней и природная чистота, есть в ней и то благородство, которое в заключительной картине комедии с большой силой дает себя знать, когда Лидочка «отделяется от группы, переходит всю сцену и подходит к Беку» со словами: — Милостивый государь! Оставьте его! Вот булавка... которая должна быть в залоге: возьмите ее... это была ошибка!

Но эта способность к самоотверженности выявляется лишь в критический момент, силой исключительных обстоятельств. Не случись катастрофы, Лидочка стала бы второй Атуевой — такова развращающая власть «света», «высшего общества», в котором она вращается.

Особое положение в системе образов комедии занимают купец Щебнев и ростовщик Бек. Тупая скаредность Щебнева и страстное, болезненное вождение, которое испытывает, завидев золото, Бек, объединяют этих персонажей нового, враждебного дворянству класса. Жажда наживы в равной степени присуща и «капиталисту» Щебневу, у которого «деньги лежат в ломбарде», и ростовщику Беку, которого даже Расплюев не признает человеком. Обе эти фигуры, появляющиеся лишь в эпизодах, очерчены Сухово-Кобылиным с точностью и мастерством, восхищавшими современников.

Образы «Свадьбы Кречинского» вполне подтверждают уверенные слова «писал с натуры А. Сухово-Кобылин», начертанные драматургом на титульном листе его трилогии. Эти образы — высокохудожественное отражение вполне определенных, возникших в самой русской действительности социальных явлений. Их типичность бесспорна. Именно поэтому оказывались несостоятельными все попытки доказать, что «Свадьба Кречинского» построена на том или ином театральном или литературном материале. Основа этого произведения — материал самой жизни. Обработка этого материала произведена уверенной рукой ученика Гоголя, писателя отечественной школы критического реализма.

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» И ГОГОЛЕВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Как видно из дневника Сухово-Кобылина, через месяц после премьеры «Свадьбы Кречинского» в Малом театре он все еще «поправляя и удеывал пнесу». Смысл этой ра-

боты раскрывается записью 16 января 1856 года: «Пиесу кончил для печати». Фраза эта подчеркнута драматургом. Стремясь опубликовать свое произведение, он, однако, скоро снова к нему вернулся и более чем через месяц, 27 февраля, все еще «просматривал и исправлял пиесу». Наконец, 3 марта он «отдал переписывать пиесу в печать». 8 марта «занимался сверкою рукописей пиесы», 14-го «весь день просматривал мою пиесу — готовил к отправке в Питер» (219).

Этот упорный, настойчивый труд был завершен только к моменту опубликования комедии. Чрезвычайно важно отметить, что Сухово-Кобылин без колебаний избрал журнал, в котором он решил напечатать «Свадьбу Кречинского». Это был «Современник» — в 1856 году, несомненно, самый передовой орган русской общественной мысли. В свою очередь, редакция «Современника» заинтересовалась первой комедией молодого драматурга еще до премьеры «Свадьбы Кречинского» в Малом театре. Руководитель журнала Н. А. Некрасов в письме к неизвестному москвичу интересовался:

«У вас в Москве все похваляются какой-то комедией Сухово-Кобылина. Напиши мне, что это такое?»¹.

Надо полагать, что вскоре Некрасову удалось получить информацию о новом произведении, взволновавшем московскую публику, а через некоторое время к нему явился и сам автор «Свадьбы Кречинского» с предложением напечатать ее в «Современнике».

Дневники Сухово-Кобылина позволяют нам с точностью установить, когда именно это произошло. Приехав в Петербург весной 1856 года, за месяц до александринской премьеры «Свадьбы Кречинского», то есть в пору борьбы за Мартынова — Расплюева, А. В. Сухово-Кобылин в первый же день по приезде, 9 апреля, побывал у Некрасова. Запись в дневнике по этому поводу гласит: «У Некрасова. Знакомство с ним. Худой, больной, скрипящий человек. Играет до 5-ти часов в карты. Встретил у него Толстого, с которым прежде делал гимнастику. Он (как видно из дальнейшего — Некрасов, а не Толстой. — К. Р.) просил меня прислать пиесу». 13 и 14 апреля драматург снова встречался с Некрасовым. Несомненно, во время этих

¹ Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, М., 1953, стр. 257.

встреч велись переговоры о напечатании пьесы. 15 апреля Некрасов сказал Сухово-Кобылину, что «принимает пьесу на следующих условиях: 500 экземпляров и 150 р. сереб. денег.— Я засмеялся: «что мне делать с 150 р. сереб.. Условились 1000 экземпляров» (219).

Эти скупые строки позволяют установить весьма важные для биографии Сухово-Кобылина факты. В 1856 году Чернышевский, Некрасов и Панаев играли в «Современнике» руководящую роль. И если «Свадьба Кречинского» была замечена ими и принята в журнал, то это означает, что руководители «Современника» оценили комедию Сухово-Кобылина как произведение, близкое к их демократическим устремлениям. Во всяком случае, из дневника Сухово-Кобылина ясно, что Некрасов живо заинтересовался его предложением и активно вел переговоры с драматургом.

На несколько дней, однако, Сухово-Кобылин заколебался, отдавать ли пьесу. В этих колебаниях немаловажную роль сыграла Анжелика Голицына, опасавшаяся, что опубликование комедии сорвет ее театральный успех. Тем не менее 20 апреля Сухово-Кобылин записывает: «Я отправился к Некрасову и отдал пьесу в печать, что было совершенно противно распоряжению...» (Голицыной.— К. Р.). Вечером Голицына «ругала меня без пощады за то, что не имею никакого характера и что меня уговорил-таки Некрасов отдать ему пьесу,— что это навредит ее представлению и т. д.» (219).

Эти упреки не повлияли на решение Сухово-Кобылина отдать пьесу Некрасову, однако драматург заботился о том, чтобы пьеса не вышла из печати до премьеры на александринской сцене. Сохранилось его письмо к Некрасову по этому поводу:

«Извините, пожалуйста, что задержал рукопись. Надо было сверить с тою, которая идет на сцену.

Сейчас только кончил и возвращаю ее вам, с просьбой, если возможно, выпустить майский № Современника не прежде 7 числа мая.

Примите уверения, Николай Алексеевич, в моем искреннем уважении.

А. Сухово-Кобылин»¹.

Значение самого факта опубликования «Свадьбы Кречинского» станет особенно ясным, если мы вспомним о тех

¹ Архив ИРЛИ, 21 130 СХ 015.

спорах относительно гоголевского направления в русской литературе, которые именно в 1855—1856 годах приобрели в редакции «Современника» характер идейного конфликта между Н. Г. Чернышевским и Н. А. Некрасовым, с одной стороны, и А. В. Дружининым — с другой.

Передовая русская общественная мысль со времен Белинского высоко ценила сатиру, как одно из ярчайших проявлений народной борьбы против самодержавного строя, как могучее средство формирования национального самосознания, воспитания истинного патриотизма и свободолюбия.

«Литература,— писал Белинский в 1846 году в «Петербургском сборнике», изданном Некрасовым,— была для нашего общества живым источником даже практических нравственных целей. Она началась сатирою и в лице Кантемира объявила нещадную войну невежеству, предрассудкам, сутяжничеству, ябеде, крючкотворству, лихоимству и казнокрадству, которые она застала в старом обществе не как пороки, но как правила жизни, как моральные убеждения. Каков бы ни был талант Сумарокова, но его сатирические нападки на «крапивное семя» всегда будут заслуживать почетного упоминания от историка русской литературы. Комедии Фонвизина были еще более заслугою перед обществом, нежели перед литературою. Отчасти то же можно сказать и об «Ябеде» Капниста. Басня потому так хорошо и принялась у нас, что она принадлежит к сатирическому роду поэзии. Сам Державин, поэт по преимуществу лирический, был в то же время и сатирическим поэтом, как, например, в «Фелице», «Вельможе» и других пьесах... Конечно, смешно было бы предполагать, чтоб сатира, комедия, повесть или роман могли исправить порочного человека; но нет сомнения, что они, открывая глаза общества на самого же его, способствуя пробуждению его самосознания, покрывают порочного презрением и позором. Недаром же многие у нас не могут без ненависти слышать имени Гоголя и его «Ревизора» называют «безнравственным» сочинением, которое следовало бы запретить»¹.

Так, оглядываясь на историю русской сатиры, раскрывал Белинский ее смысл и значение, так подчеркивал он общественно-воспитательную роль Гоголя и его творений.

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 37—38.

Точно так же оценивал роль сатирического направления в развитии русской литературы и Герцен.

«Русская литература,— писал он,— . . . зарождается в сатирах князя Кантемира, пускает корни в комедиях Фонвизина и достигает своего завершения в горьком смехе Грибоедова, в беспощадной иронии Гоголя и в духе отрицания новой школы, не знающем ни страха, ни границ»¹.

Взгляды Белинского и Герцена вполне разделял Н. А. Некрасов.

Правда, в эпоху свирепого цензурного террора Некрасов вынужден был предоставить страницы «Современника» авторам светских повестей и салонных рассказов. «Гоголевское направление» было под запретом. Именно в эту пору, в 1848—1855 годах, в «Современнике» укрепились критики-эстеты Дружинин, Анненков, Боткин, проповедовавшие самодовлеющую ценность искусства и литературы и безгласно третировавшие «грубую» сатиру. Но их присутствие в редакции «Современника», равно как и их частые выступления на его страницах, вовсе не означали господства этой группы в журнале. Ни разглагольствования этих критиков, ни цензурные преследования, ни даже вполне реальная угроза каземата и каторги не помешали Некрасову в 1852 году — в год смерти Гоголя — напечатать в «Современнике» свое стихотворение «Блажен незлобивый поэт», которое прозвучало как страстный гимн гоголевскому направлению, как резкое осуждение эстетской программы ухода от действительности.

Презренному для Некрасова образу художника-эстета в этом стихотворении резко противопоставляется образ сатирика, образ Гоголя, который «проповедует любовь враждебным словом отрицанья».

Питая ненавистью грудь,
Уста вооружив сатирой,
Проходит он тернистый путь
С своей карающей лирой.

Со всех сторон его кланют,
И только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!

¹ А. И. Герцен, Новая фаза русской литературы, Избр. соч., М., 1937, стр. 418.

Последняя строка вызвала особенно едкие насмешки Дружинина. «При всем нашем добросовестном старании,—наигранно недоумевал он,—мы с вами ни разу не пробовали любить ненавидя или ненавидеть любя. Этих двух крайностей мы с вами никогда не соглашали». Таким фальшивым недоумением встречал эстетский лагерь чрезвычайно важную, мы бы сказали, программную для Некрасова мысль о том, что истинным сатириком движет высокая и мужественная любовь к Родине, к жизни, что его «враждебное слово отрицанья» таит в себе активнейшее утверждение прогресса.

Конечно, такая мысль доступна и до конца понятна лишь мировоззрению революционному, и, конечно, она чужда и враждебна была Дружинину, объявившему ее пустым парадоксом.

Спор между Некрасовым и Дружининым о гоголевском направлении особенно обострился с приходом в редакцию «Современника» Чернышевского. В 1855 году, после смерти Николая I, когда стало возможно снова открыто пропагандировать гоголевское направление и славить Гоголя, когда вышло наконец второе издание «Сочинений Николая Васильевича Гоголя» и впервые появились в печати отрывки второй части «Мертвых душ», Некрасов вместе с Чернышевским страстно выступал в защиту гоголевской традиции русской литературы и стремился снова направить «Современник» по гоголевскому пути.

Весь 1855 год — год, когда была закончена и впервые поставлена «Свадьба Кречинского», — по верному замечанию Корнея Чуковского, «можно назвать гоголевским годом»¹.

В этот год Некрасов, так сказать, «проверял Гоголем» всю современную литературу, всех литераторов. Именно в это время он постепенно передал руководству Чернышевского весь критико-библиографический раздел «Современника», вытеснив тем самым Дружинина.

Некрасов, отдававший должное литературным способностям Дружинина, отстранил его от работы в журнале именно потому, что не разделял взглядов Дружинина на гоголевское направление русской литературы. В статьях Дружинина о Пушкине содержались следующие утвержде-

¹ К. Чуковский, Гоголь и Некрасов, «Знамя», 1952, № 2, стр. 167.

ния: «Если б Пушкин прожил до нашего времени,— писал Дружинин,— его творения составили бы противодействие гоголевскому направлению в русской литературе, которое, в некоторых отношениях, нуждается в таком противодействии... И в настоящее время, через столько лет после смерти Пушкина, его творения должны сделать свое дело... Нельзя всей словесности жить на одних «Мертвых душах». Нам нужна поэзия. Поэзии мало в последователях Гоголя, поэзии нет в излишне реальном направлении многих новейших деятелей... Скажем нашу мысль без обиняков: наша текущая словесность изнурена, ослаблена своим сатирическим направлением. Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю,— поэзия Пушкина может служить лучшим оружием.

Едва только от гоголевских книг мы переходим к творениям Пушкина, очи наши проявляются, дыхание становится свободным: мы переносимся из одного мира в другой, от искусственного освещения к простому дневному свету»¹. Так эстетствующая критика той поры пыталась бороться против развития сатиры, противопоставляя Гоголю Пушкина.

Н. Г. Чернышевский, выступивший в качестве пламенного пропагандиста творчества Гоголя и рассматривавший Гоголя как ученика и последователя Пушкина, в своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» высказывал на страницах «Современника» взгляды, прямо противоположные взглядам Дружинина. «Вся наша литература... — утверждал он,— примыкает к Гоголю... Должно приписать исключительно Гоголю заслугу прочного введения в русскую изящную литературу сатирического, или, как справедливо будет назвать его, критического направления». Чернышевский восхищался тем, что, обращаясь к драматургии, Гоголь «понимал необходимость быть грозным сатириком».

«Обличение и протест,— писал он,— как следствие критического отношения к явлениям окружающей действительности, являются столбовой дорогой современной русской литературы».

Некрасов был полностью солидарен с Чернышевским в этом вопросе.

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., т. VII, Спб., 1865, стр. 59—60.

Поэтому Боткин, ратовавший за возвращение Дружинина в «Современник», в одном из своих писем (от 6 августа 1855 года) советовал ему: «...не протестуйте, любезный друг, против гоголевского направления»¹. Боткин дипломатично подсказывал Дружинину этот компромисс, как единственную возможность вернуться в «Современник».

Дружинин, однако, не посчитался с советами Боткина и отвечал ему письмом, в котором продолжал нападки на гоголевское направление.

«...Мое мнение о гоголевском направлении, в применении к настоящей литературе, вовеки нерушимо», — писал он и заявил, что «усилия к исправлению нравов и общества» никак не могут быть полезны «для искусства». «...Горю тому, — восклицал Дружинин, — кто захотел надеть ризу Гоголя и идти по его следам из принципа, а не по своему дарованию».

Далее в письме Дружинина следует весьма характерное место. Говоря о последователях Гоголя, он заявляет:

«Если мы не станем им противодействовать, — они сделают глупостей, повредят литературе и, желая поучать общество, нагонят на нас гонение и заставят нас лишиться того уголка на солнце, который мы добыли себе потом и кровью»².

Некрасов, ознакомившись с этим манифестом бесстыдной трусости, окончательно убедился, что с Дружининым ему не по пути.

«Прочел я, что пишет тебе Дружинин о Гоголе и его последователях, — писал Некрасов Боткину 16 сентября 1855 года, — и нахожу, что Дружинин просто врет и врет безнадежно, так и говорить с ним о подобных вещах бесполезно...»³.

Именно после этой переписки Дружинина — Боткина — Некрасова в последней книжке «Современника» за 1855 год начали печататься знаменитые «Очерки гоголевского периода» Н. Г. Чернышевского. Кроме того, руководство «Современника», активно поддерживая критическое и сатирическое направление, наиболее охотно публикует в эту пору художественные произведения, дающие правдивые, не-

¹ В. Евгеньев-Максимов, «Современник» при Чернышевском и Добролюбове, ГИХЛ, 1936, стр. 24.

² Там же, стр. 25.

³ Там же, стр. 26.

прикрашенные картины современной русской действительности.

В 1855—1856 годах в «Современнике» появляются такие творения, как «Два приятеля», «Муму», «Затишье», «Месяц в деревне», «Постоялый двор», «Рудин», «Фауст» и «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева, «Севастопольские рассказы», «Рубка леса», «Два гусара» Льва Толстого, «Семейная картина» А. Н. Островского.

Страстно пропагандируя Гоголя со страниц журнала, Некрасов в 1855 году провозглашает: «Надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели России»¹.

Вполне закономерно в этот период находит свое место в журнале «Свадьба Кречинского», автор которой был, очевидно, по достоинству оценен Н. А. Некрасовым как подающий большие надежды представитель решительно избранного «Современником» «критического направления», как один из тех молодых писателей России, которые пошли по стопам Гоголя, по «тернистому пути» сатиры.

Сухово-Кобылин смолоду находился под обаянием личности Гоголя и его произведений. На всю жизнь запомнились ему две встречи с великим писателем. Первая произошла в 1839 году — не в Киеве, как сказано в книге Л. Гроссмана «Театр Сухово-Кобылина», а в Риме, где жил Гоголь в это время. В набросках плана мемуаров Сухово-Кобылина находим по этому поводу такое замечание: «Киев. Визит к Максимовичу — он посылает со мной книги Гоголю» (219).

Подробности свидания Гоголя и Сухово-Кобылина в Риме остались неизвестными, но, очевидно, под впечатлением этой встречи Сухово-Кобылин вместе с Шепелевым в Италии, в Альбано «зачитывались Гоголем до упаду». Следующая встреча произошла во время той же поездки Сухово-Кобылина за границу — на корабле, в Средиземном море.

«В этом человеке, — рассказывал впоследствии Сухово-Кобылин, — была неотразимая сила юмора. Помню, мы сидели однажды на палубе. Гоголь был с нами. Вдруг около мачты, тихонько крадучись, проскользнула кошка с красной ленточкой на шее. Гоголь поднялся и, как-то уморительно вытянув шею и указывая на кошку, спросил: «Что это, ни-

¹ Н. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, 1952, стр. 232.

как, ей Анну повесили на шею?» Особенно смешного в этих словах было очень мало, но сказано это было так, что вся наша компания покатилась от хохота. Да, великий это был комик. Равных ему я не встречал нигде.

Даже эти эпизодические личные встречи молодого Сухова-Кобылина с Гоголем не могли не усилить его интерес к произведениям великого писателя. В первой же пьесе Сухова-Кобылина влияние гоголевских «Ревизора», «Игроков», «Женитьбы» очень заметно. А главное — произведение это в целом построено, несомненно, в согласии с принципами гоголевской эстетики.

Самый замысел «Свадьбы Кречинского» уже показывает верность автора одному из главных, программных требований Гоголя: «Комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни».

Это стремление дать в комедии верную картину жизни современного общества явно руководило Сухово-Кобылиным, когда он обдумывал систему образов своего первого произведения.

Дворянское сословие представлено в комедии несколькими персонажами: Муромский — дворянство отживающее, патриархальное, приверженное обычаям и устоям старины; Нелькин — дворянство, пытающееся удержаться на своих позициях с помощью хозяйственных нововведений на западный манер; Кречинский — дворянство деградирующее, прожигающее жизнь. Лидочка и Атуева вносят дополнительные оттенки в эту картину дворянской жизни. Фигуры ростовщика Бека и купца Щебнева показывают, что драматург ясно видит возникающие на общественном горизонте силы буржуазии, предпринимательства.

Характерно, что все эти образы, согласно гоголевскому правилу, «вяжутся в один большой, общий узел» завязкой специфически гоголевского свойства. Гоголь резко возражал против завязки «в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги». Он говорил: «...кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуть пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Следуя Гоголю, Сухово-Кобылин завязывает «Свадьбу Кречинского» стремлением героя к «денежному капиталу», «выгодной женитьбе», стремлением Атуевой «блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого». Эти стремления, сливаясь воедино, и движут действие комедии, в которой любовь Лидочки к Кречинскому отнюдь не является движущей силой интриги, — напротив, это чувство в значительной мере вызвано к жизни стараниями Кречинского и Атуевой, оно служит лишь предметом приложения их усилий, так сказать, объектом интриги. Точно так же и любовь Нелькина к Лидочке в сюжете пьесы — просто одно из препятствий, которые Кречинский и Атуева с успехом пытаются преодолеть.

Надо заметить, что принцип гоголевской эстетики — завязка стремлением к денежному капиталу, — вызванный к жизни тем, что «все изменилось давно в свете», где все прочнее укореняются буржуазные отношения, развывая дворянский, феодальный строй, — еще более отчетливо обнаруживается в последующих пьесах трилогии — в «Деле» и «Смерти Тарелкина». Пристальное внимание Сухово-Кобылина к тому, что, по словам Гоголя, «вседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно», помогло ему подметить и отразить в трилогии одно из характернейших явлений века — столкновение морали дворянской с моралью буржуазной. Этот конфликт двух идеологий и составляет, собственно, фундамент всего здания трилогии, построенного по гоголевским законам.

Как и Гоголь, рисуя картину современного русского общества, Сухово-Кобылин далек от благодушного созерцательства, как и Гоголь, он уже в «Свадьбе Кречинского» активно и страстно выступает «не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги», — выступает во всеоружии сатирического смеха, перед которым «виновный, как связанный заяц».

«Свадьба Кречинского», на наш взгляд, может служить образцовым примером произведения, написанного в жанре сатирической комедии.

Сам автор, обозначавший жанр пьесы одним только словом «комедия», не был уверен в этом определении. В письме к Ю. Беляеву в 1895 году он решительно называл «Свадьбу Кречинского» драмой. Историки литературы и театра также колебались в том, как обозначить жанр «Свадьбы Кречин-

ского», — например, Л. Гроссман на одной странице своего труда называет ее «комедией характеров», а на следующей — уже «комедией нравов»¹.

Дело, конечно, не в словах, хотя то, что сам Сухово-Кобылин колеблется между «комедией» и «драмой», а Л. Гроссман — между «комедией характеров» и «комедией нравов», довольно симптоматично. Эти колебания говорят о том, что в обоих случаях слова не найдены, а вместе с тем, — что, быть может, не обязательно для автора, но необходимо для исследователя, — не найден, не раскрыт самый характер произведения, не уловлены его основные стилистические особенности. Следовательно, не найден ключ для живого актерского воплощения пьесы, которое во многом зависит от верного ощущения жанра.

Утверждая, что «Свадьба Кречинского» — комедия сатирическая, по жанру родственная таким, например, произведениям, как «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор», мы опираемся не только на сопоставление этих произведений, само по себе достаточно наглядное, но и на принципы теории сатиры, которые выработало гоголевское направление русской литературы, в первую очередь Белинский и Гоголь, а вслед за ними — Чернышевский.

Художественная сатира — такой принцип изображения действительности, когда те или иные из общественных пороков, актуальных для современности и вызывающих гневный протест автора, подвергаются осмеянию с целью активно призвать общество к искоренению этих пороков. Обращение к сатире есть акт прямого, открытого участия писателя в политической борьбе.

Этим традициям, сложившимся в русской сатире гоголевского направления, на наш взгляд, вполне отвечает «Свадьба Кречинского». Общественные пороки, ставшие мишенью сатиры, были очень актуальны для той поры, когда писалась и ставилась «Свадьба Кречинского» — комедия, проникнутая стремлением к искоренению этих пороков, вызвавшая живейший интерес русского общества и, как мы могли судить по отзывам современной критики, попавшая точно в цель.

После появления «Свадьбы Кречинского» некоторые рецензенты, как уже было замечено выше, пытались доказать, что пьеса эта «держится больше на общей почве фран-

¹ Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 74—75.

цузской комедии». Такие суждения по поводу «Свадьбы Кречинского» высказывались до последнего времени.

Один из литературоведов писал:

«По своим формальным особенностям «Свадьба Кречинского» восходит к стилю французской комедии и к сценическим традициям французских театров малых форм... Четкая конструкция пьесы, стремительность действия, острота интриги, легкий, изящный диалог — все эти качества своего мастерства Сухово-Кобылин развил изучением французской комедии, в частности драматургии Скриба»¹.

Тень Скриба витает над трилогией Сухово-Кобылина очень давно. Многие исследователи уверяли, что своим драматургическим мастерством Сухово-Кобылин обязан этому «классическому мастеру умело скроенной, забавной и увлекательной пьесы». Более того, даже самое содержание трилогии и ее социальную остроту считали результатом обучения у Скриба на том основании, что именно «в театре Скриба заметно выступает тема денег, как некая новая (?) драматургическая проблема»². Л. Гроссман высказывал предположение, что «в театре Скриба Сухово-Кобылин мог научиться тому жанру социальной сатиры, которая в эпоху его молодости сложилась на французском театре в новые (?) формы политической комедии»³.

По этому поводу следует прежде всего заметить, что Л. Гроссман необоснованно, на наш взгляд, преувеличил новаторство драматургии Скриба. Тема денег, разумеется, не Скрибом вынесена на подмостки французского театра. Блеск золота вместе с отвратительной гримасой алчности, вместе с пафосом стяжательства и жестокой хваткой скупости запечатлели уже Мольер и Бомарше. Высокая французская комедия с характерным для нее вниманием к острому, актуальным вопросам общественной жизни была, несомненно, в гораздо более глубоком смысле слова политической комедией, нежели отягощенная буржуазной торгашеской моралью комедия Скриба. Мольер и Бомарше не только опередили в этом смысле Скриба, но и выступали против пороков современного общества неизмеримо более резко, более смело, с той непримиримостью, которой никогда не знал действительно ловкий мастер «умело скроенной ин-

¹ В. Гольдинер, Сухово-Кобылин, Литературная энциклопедия, т. 11, стр. 125.

² Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 69.

³ Там же, стр. 71.

триги». «После Бомарше,— справедливо замечает советский исследователь творчества этого гениального драматурга,— никто не поднимался до высот его мастерства. Подражали ему многие, среди них Ожье и Скриб. Усвоив с грехом пополам механику его комедийного искусства, они ремесленно-технически подгоняли к ней убогое содержание своих пьес, не понимая того, что классическое совершенство художественной формы комедий Бомарше неотделимо от глубокого общественно-важного содержания их»¹. Что же касается Сухова-Кобылина, то попытки представить Скриба и Ожье его учителями, на наш взгляд, умаляют объективное значение трилогии Сухова-Кобылина, ставят под сомнение ее бесспорную идейную и художественную ценность. Кстати, насколько нам известно, Сухово-Кобылин за всю свою долгую жизнь никогда и нигде не упомянул даже имен этих драматургов.

Однако утверждать, что Сухово-Кобылин был вполне сознательным продолжателем драматургической традиции Фонвизина, Грибоедова и в особенности Гоголя, вовсе не значит отделять его творчество от всей богатейшей сокровищницы классической комедиографии Запада. Человек большой культуры, широкого кругозора, обширных знаний, в совершенстве владевший французским, немецким и английским языками, Сухово-Кобылин был более чем далек от национальной замкнутости и никогда не симпатизировал квасному «патриотизму» славянофилов. Он восхищался Шекспиром и Байроном, Гёте и Лонгфелло, превосходно знал и горячо любил французскую литературу, особенно Мольера и Бомарше.

«Читал Мольера. Да, это единственный и единый комик»,— пометил он в дневнике 21 ноября 1864 года. В другой раз, в Париже, после спектакля Комеди Франсез, когда давали «Тартюфа» и «Севильского цирюльника», он записал: «Тартюф» шел плохо. Актеры старались и утрировали. Явился бессмертный Бомарше, и все оживило. Альмавиву играл Брессин, Фигаро играл Ренье. Игра, окончательность фигур превосходны — все они стали типами... Всякая сцена исполнена ума» (222).

Мольер и Бомарше, следовательно, восхищали Сухова-Кобылина блистательным комедийным мастерством, богат-

¹ С. Артамонов, Бомарше, Очерк жизни и творчества. В кн. Бомарше, Избранные произведения, ГИХЛ, М., 1954, стр. 30.

ством содержания, типичностью «фигур», волнующе умным раскрытием серьезных, общественно значительных вопросов. Сухово-Кобылина интересовали высокая комедия и высокая драма, потому что сам он стремился выносить на сцену коллизии, насыщенные большим содержанием, ставить в центр внимания зрительного зала общественные проблемы, актуальные для современников.

Восхищение Мольером и Бомарше, бесспорно, отразилось в творчестве Сухово-Кобылина. Свойственная Бомарше живость и стремительность действия ощущаются в «Свадьбе Кречинского». Присущая порой Мольеру любовь к грубовеселым фарсовым сценам, как мы убедимся далее, чувствуется в «Смерти Тарелкина».

Обращает на себя внимание, в частности, тот факт, что взаимоотношения Муромского и Атуевой в «Свадьбе Кречинского» во многом напоминают взаимоотношения персонажей «Евгении» Бомарше — барона Хартлея, отца Евгении, и миссис Мюрер, ее тетки. Провинциалы, приехавшие в столицу из Уэльса, барон и миссис Мюрер спорят о «высшем обществе»; миссис Мюрер в восторге от Лондона, от света, от лорда Кларендона, обольстившего Евгению, а барон Хартлей клянет и Лондон и светские обычаи.

— Дурацкий город! И, главное, наглый обычай делать визиты людям, когда известно, что их нет дома!

Барон дразнит доверчивую и тщеславную тетку примерно так же, как Муромский Атуеву:

— Молодой человек высшего круга, мой большой друг... *(передразнивая ее)* Лорд! Как все это пышно звучит в устах тщеславной женщины!

В свою очередь, миссис Мюрер упрекает барона, что он не в состоянии устроить счастье дочери, и приблизительно так же, как Атуева, хвастается:

— ...Я руковожу моей племянницей, она ждет от меня всего, и после смерти ее матери — устройство ее жизни исключительно мое дело. Я все это вам сто раз говорила, но вы не желаете слушать.

Сам соблазнитель, лорд Кларендон выказывает некоторые черты, сходные со свойствами Кречинского: он «в совершенстве владеет» «искусством убеждать», он, как и Кречинский, ведет свою жестокую интригу с риском «сорваться» и ежеминутно опасаясь быть разоблаченным. Любопытно, что во втором действии «Евгении» как бы предвосхищается ситуация третьего действия «Свадьбы Кречин-

ского» — страшась угрожающего скандала и разоблачения, лорд Кларендон велит слуге никого не впускать в дом...

Однако ясно, что эти сопоставления никак не могут послужить поводом для того, чтобы объявить, будто сюжет «Свадьбы Кречинского» представляет собой повторение или видоизменение сюжета «Евгении». Они дают только основание думать, что, разрабатывая совершенно оригинальный сюжет и создавая вполне самобытные характеры, Сухово-Кобылин выступал уже во всеоружии мастерства, которое вобрало в себя опыт классической драматургии. Опыт французской комедии и драмы он использовал отнюдь не как подражатель, а как самостоятельный художник отечественной школы, энергично преобразовывая классические формы и решительно подчиняя их вполне конкретному современному содержанию — русской действительности, в которой он черпал все свои наблюдения.

Традиции Гоголя в таком активном преобразовании не нуждались, здесь Сухово-Кобылин мог выступить как сознательный продолжатель и последователь своего великого учителя. И поэтому в «Свадьбе Кречинского» отчетливо различимы гоголевские мотивы и гоголевские приемы «Ревизора», «Женитьбы», «Игроков».

Уже в гоголевской «Женитьбе» громко прозвучал мотив деградации дворянского сословия — основной мотив «Свадьбы Кречинского». Один за другим проходят перед пышной купеческой дочкой смешные и ничтожные дворяне — «уж такие дворяне, что еще и не было таких», — и знакомство с ними приводит тетку богатой невесты Арину Пантелеймоновну к сокрушенному выводу: «Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!» Эта фраза, в гоголевские времена решительно вычеркнутая цензором, вполне могла бы послужить эпиграфом к «Свадьбе Кречинского», где «пакости и мошенничества» дворянина стали главным объектом сатиры.

Рассуждения Кречинского об «уме» как оправдании жульничества также напоминают о «мировоззрении» гоголевских героев. Ихарев в «Игроках», говоря о карточном шулерстве, замечает: «Ведь вот, называют это плутовством и разными подобными именами, а ведь это тонкость ума, развитие». Точно так же рассуждает и Чичиков, обдумывая грандиозную аферу скупки «мертвых душ»: «Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум».

Можно полагать, что и знаменитая финальная реплика

Кречинского «Сорвалось!!» навеяна словами Чичикова: «Зацепил, поволок, сорвалось!»

Еще современные рецензенты заметили, что монолог Федора в «Свадьбе Кречинского» (первое явление второго действия) напоминает монолог Осипа в «Ревизоре» (тоже первое явление второго действия). Оба эти монолога слуг посвящены главным образом характеристике их господ — Хлестакова и Кречинского. Оба они начинаются с воспоминаний о Петербурге. «Житье в Питере лучше всего,— говорит гоголевский Осип.— Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: театры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь». «А когда в Петербурге-то жили,— словно вторит ему сухово-кобылинский Федор,— господа, боже мой! — что денег-то бывало! Какая игра-то была!..» Слуги горестно сравнивают недавнее петербургское положение их господ с нынешним: «Профинтил дорогою денежки, голубчик, теперь сидит и хвост подвернул, и не горячится»,— говорит Осип. «А теперь и сказать невозможно, что такое,— говорит Федор.— Ну, просто, как омут какой: все взяла нелегкая!» Конечно, монологи Осипа и Федора во многом совершенно не совпадают. Но сходство их основных мотивов неоспоримо свидетельствует о прямой творческой учебе Сухова-Кобылина у Гоголя.

Признаки этой учебы заметны и в использовании чисто комедийных гоголевских приемов. Сопоставим, например, явление шестое третьего действия «Ревизора» с третьим явлением третьего действия «Свадьбы Кречинского».

«Ревизор»

«Анна Андреевна. Так верно и «Юрий Милославский» ваше сочинение.

Хлестаков. Да, это мое сочинение.

Анна Андреевна. Я сейчас догадалась.

Марья Антоновна. Ах, маменька, там написано, что это г. Загоскина сочинение.

Анна Андреевна. Ну вот: я и знала, что даже здесь будешь спорить.

Хлестаков. Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой».

«Свадьба Кречинского»

«Муромский. Скажите, в какой губернии имете поместье ваше?

Расплюев. В Симбирской-с, в Симбирской.

Муромский. А уезд какой?

Расплюев (скоро). Какой уезд?

Муромский (кивая головою). Да-с.

Расплюев. Как бишь его (нагибается и думает) того... то есть, ох... как его?.. (В сторону.) Да я в этом захоластье ни одного уезда не знаю. (Вслух и пощелкивает пальцем.) Вот так на языке и вертится... Эх... господи... Михайло Васильевич! Да как его, уезд-то?

Кречинский. Какой уезд?..

Расплюев. Да наш уезд.

Кречинский. А! В Ардатовском.

Расплюев (делает жест рукою Муромскому). Ну вот!

Муромский. В Ардатовском?

Расплюев (прихлебывает чай и кивает утвердительно головою). Симбирской губернии Ардатовского уезда-с.

Муромский. Да Ардатовский уезд в Нижегородской губернии.

Расплюев (фыркнув в чашку). В Нижегородской? Как в Нижегородской? Ха-ха-ха-ха... Михайло Васильевич! Что ж это такое? Они говорят, что Ардатовский уезд в Нижегородской губернии... ей-ей! Ха-ха-хе-хе!..

Кречинский. Да нет! их два: один Ардатов Нижегородской губернии, другой — Симбирской.

Расплюев (делает рукою Муромскому). Ну вот!»

Один и тот же комедийный прием служит и Гоголю и Сухово-Кобылину для решительного и веселого разоблачения лжи Хлестакова в «Ревизоре» и лжи Кречинского в «Свадьбе Кречинского». Оба героя выпутываются из нелепого положения тем же комическим способом («их два» — два «Юрия Милославских», два Ардатова). Смех и в «Ревизоре» и в «Свадьбе Кречинского» эти сцены вызывают именно потому, что героев спасает, казалось бы, невозможное — их слушатели в обоих случаях принимают на веру явно недостоверное, немыслимое совпадение.

Пользуется Сухово-Кобылин и другим излюбленным комедийным приемом Гоголя, когда самая что ни на есть доподлинная правда неожиданно помогает грубой лжи завравшегося героя комедии.

В «Ревизоре» Мишка спрашивает Осипа: — Что, дядюшка, скажите: скоро будет генерал? — Какой генерал? — недоумевает Осип. — Да барин ваш. — Барин? да какой он

генерал? — А разве не генерал? — Генерал, да только с другой стороны.

Осип тут прямо говорит Мишке, что Хлестаков — вовсе не «генерал», а ничтожный чиновник, «генерал, да только с другой стороны», то есть самый последний чин в служебной иерархии. Зрители это так и воспринимают. А Мишка, уверовавший в величие Хлестакова, делает из слов Осипа неожиданный вывод, что Хлестаков — какой-то особенный генерал. — Что же это, больше или меньше настоящего генерала? — спрашивает он. Тогда Осип смекает, что дальше говорить правду рискованно, и категорически заявляет: — Больше.

В «Свадьбе Кречинского» Расплюев, выдумавший «предводителя дворянства Бревнова», «предостойнейшего человека», в ответ на замечание Муромского: «В наше время это редкость» — с пафосом восклицает: «Редкость! нет, Петр Константинович, решительно скажу, таких людей нет». «Ну, однако...» — робко пытается возразить Муромский. «Уверю вас, нет. Поищите!..»

«Порядочного» Бревнова действительно не существует в природе, «искать» его бессмысленно — и зрители это знают, — поэтому правда, произносимая лжецом в подтверждение лжи, не может не производить комический эффект.

Подобных фактов тождества комедийных приемов Гоголя и Сухово-Кобылина можно было бы привести много. Однако думается, даже этих взятых наудачу примеров достаточно, чтобы утверждать, что «Свадьба Кречинского» явилась прямым продолжением гоголевской традиции русской литературы не только по самой своей поэтике, но и по истинно гоголевским приемам письма.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

„Дело“

ТРУД САТИРИКА

«Свадьба Кречинского» шла с шумным успехом. После постановки этой комедии в Москве и Петербурге слава о ней разнеслась по всей России, и она стала едва ли не самой репертуарной пьесой той поры. «Свадьбу Кречинского» играли и профессиональные труппы и любители. Судьба комедии, «повсеместно производившей в 1856 году фурор»¹, радовала драматурга. Он с удовлетворением записал в дневнике рассказ одного из своих гостей, что «в Твери не было домашнего спектакля, где бы ее не играли... Это популярная вещь» (227).

Помимо заслуженной популярности «Свадьбы Кречинского» конец пятидесятых годов принес Сухово-Кобылину и другие радости. В декабре 1857 года Александр II утвердил наконец решение сената по злополучному делу об убийстве Деманш. Этим решением Сухово-Кобылин был оправдан. В 1858 году он получил паспорт, позволявший ему выезжать за границу, и с ликованием отметил это событие в дневнике: «Вот она, свобода! Приветствую тебя, чудное создание, любовница моя неверная, но вечно милая любовница. Теперь не променяю я тебя ни на какие блески, ни на какую внешность. Теперь я обручаюсь с то-

¹ А. Гацинский, Нижегородский театр, Нижний Новгород, 1857, стр. 58.

бой, свобода моя, свободушка, и клянусь по гроб быть тебе верным слугою, рабом, другом — всем, всем, чем только дышит мое сердце».

Успешно шло и «борение с долгами», возникшими в результате чиновничьих вымогательств. Стараясь выбраться из трясины долгов, Сухово-Кобылин настойчиво совершенствовал ведение хозяйства в своем поместье. На первых порах это ему удавалось. Он был одним из первых помещиков, пытавшихся угнаться за веком развития буржуазных отношений в России, и построил у себя в имении спиртовой завод, который поначалу приносил ему немалый доход.

«Мой завод,— писал Сухово-Кобылин с гордостью,— сооружен мною,— единственно мною, почти без средств... а я начинаю думать, что это один из лучших заводов в России. Этот завод ставит меня на ноги, дает мне независимое, мною самим созданное положение» (222).

Таким образом, сразу же после первого литературного и сценического успеха Сухово-Кобылин был отвлечен от творческого труда заботами чисто хозяйственного свойства. Нельзя сказать, что эти заботы его угнетали. Напротив, к своим землям и к заводу он относился очень горячо и с увлечением — до тех пор, пока не разорился и не лишился родовых поместий. Но в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов до разорения было еще далеко. Весьма характерна следующая дневниковая запись, которая наглядно показывает настроение Сухово-Кобылина в эти годы:

«Ездил в Степь¹. Зачали косить рожь... овсы всюду удивительные... Густой дубовый лес с его черно-зеленой листвою обнимают кругом роскошными коврами овсы и гречи... Я ехал на Мисс Холо, которая одна из лучших лошадей, которые я видал, вокруг меня рыскал Люток. Вся Степь с лесами и полями и далекими деревнями — моя... Хорошо быть писателем, — недурно быть и владельцем...» (222).

В Сухово-Кобылине боролись между собой не только «писатель и владелец». На протяжении всей жизни он отдавал очень много времени также занятиям философией — переводил Гегеля, формулировал положения собственной

¹ Степью (или Алексеевским) называлось имение Сухово-Кобылиных Кобылинка, Мценского уезда, Тульской губернии,

«Философии Всемира». Вся биография Сухова-Кобылина представляет собой историю внутренней борьбы между его тремя «призваниями». После успеха «Свадьбы Кречинского» и завершения судебного процесса противоречия между писателем, «владельцем» и философом были особенно остры. В дневнике этих лет заметки о планах новой пьесы весьма выразительно перемежаются с упоминаниями о переводе Гегеля и с хозяйственными расчетами, а порой даже с чертежами заводских построек, запруд, механизмов и т. д.

Однако Сухово-Кобылин был до такой степени переполнен впечатлениями, доставшимися ему дорогой ценой семилетнего процесса, в нем скопилась такая жгучая ненависть к чиновничьему произволу, ко всей бюрократической машине самодержавия, что как только в его творческом сознании стала намечаться форма будущего нового произведения, так и гегельянские абстракции и даже заботы по имени — все отошло на второй план, уступая место настойчивому, напряженному, самозабвенному писательскому труду.

Произошло это, правда, не сразу.

По самому характеру своего дарования Сухово-Кобылин принадлежал к писателям, которым ничто не дается легко. Ощущение темы, необходимости высказаться, публично заклеймить общественное зло медленно и постепенно, глубокими потайными внутренними ходами приводило писателя к весьма расплывчатому поначалу ощущению той или иной драматической формы. Яростный темперамент сатирика охлаждался, сдерживался и вместе с тем нагнетался в его творческой лаборатории, проходя сквозь сложную аппаратуру трезвого и точного драматургического расчета, чтобы после долгой и трудной работы, после упорных поисков единственно возможного сюжета, единственно необходимых характеров обрести ясную, предельно сконцентрированную форму сатирического произведения.

История создания пьесы «Дело» показывает, каким сложным, порой мучительно трудным был творческий процесс для Сухова-Кобылина.

Зимой 1855/56 года в Кобылинке, редактируя для печати и для александринской сцены «Свадьбу Кречинского», А. В. Сухово-Кобылин впервые задумывается о новой пьесе. В его дневнике 25 февраля 1856 года появляются следующие строки:

«Часто подумываю о новой комедии, но решительно не наворачивается сюжет и не шевелятся в уме типы».

Посетив летом того же года один из спектаклей «Свадьбы Кречинского», драматург замечает: «Все подходят и спрашивают, не пишу ли что еще» (219). А он все еще ничего не пишет и только раздумывает. По-видимому, не кто иной, как великий Щепкин, вывел Сухово-Кобылина из этого состояния, и именно беседа со Щепкиным 29 августа 1856 года явилась тем побудительным толчком, который заставил Сухово-Кобылина приступить к работе над «Делом». Запись об этой знаменательной для Сухово-Кобылина беседе гласит:

«Щепкин мне сказал: — А знаете, мне жалко, что вы по первому разу написали такую пиесу. — Я с ним согласился. Его рассказ приказчика о продаже лубков».

Слова Щепкина «...мне жалко, что вы по первому разу написали такую пиесу» вернее всего надо понимать в том смысле, что после блестящей «Свадьбы Кречинского» трудно написать равноценную комедию. Следовательно, о новой комедии они говорили. И, очевидно, разговор этот сыграл свою роль, так как уже через день драматург приступил к работе. 31 августа 1856 года в Серпухове он фиксирует в дневнике начало нового труда: «Вечером написал две первые сцены из нарождающейся новой комедии». А еще через два дня, 3 сентября, — «написал еще три сцены новой комедии».

Итак, мы с точностью устанавливаем дату начала работы Сухово-Кобылина над «Делом» — 31 августа 1856 года.

Двадцать второго октября он уже «писал рассказ Сидорова в новую комедию» (219). А рассказ Сидорова — это не что иное, как упомянутый в дневнике Сухово-Кобылина после беседы со Щепкиным «его рассказ приказчика о продаже лубков».

Через много лет, в 1895 году, А. В. Сухово-Кобылин говорил об этом Юрию Беляеву:

«В первой редакции («Дела». — К. Р.) есть рассказ Ивана Сидорова о том, как он на ярмарке торговал. Это записано мною со слов М. С. Щепкина. Он сам где-то слышал и рассказывал великолепно»¹.

¹ Юр. Беляев, Мельпомена, изд. А. С. Суворина, б. д., стр. 135.

В неопубликованном письме к Беляеву, относящемуся к тому же 1895 году, Сухово-Кобылин точно указывает ему, о каком именно месте пьесы идет речь:

«В прилагаемом экземпляре собрания моих драматических сочинений вы найдете желаемый Вами рассказ Ивана Сидорова об его торговле на Коренной ярмарке, страница 198-я.

Он начинается словами:

«Был однава со мной такой-то случай» — и который был мне великолепно рассказан покойным М. С. Щепкиным» (256).

Эти признания автора свидетельствуют о творческой помощи, которую оказал ему Щепкин.

Конец 1856 и весь 1857 год проходят в упорной работе над «Делом». Весной 1857 года замысел пьесы уже приобретает, очевидно, такую ясность и цельность, что драматург считает возможным последовательно, от начала до конца, рассказывать друзьям и знакомым содержание своего нового произведения. Если в сентябре 1856 года он читал одному из своих гостей только «отрывок из новой комедии», то в марте 1857 года, как это видно из дневника, автор уже «рассказывал пиесу: Дело Сорочинскому. Сильный эффект» (219).

В дневниковых записях этой поры раскрывается своеобразный метод творческого труда Сухово-Кобылина. Пьесу он пишет отдельными сценами, может быть, даже явлениями, которые затем сводит в акты. За весну и начало лета 1857 года таких готовых, но пока еще разрозненных эпизодов накопилось много. 20 июля Сухово-Кобылин «начал перебирать пиесу», 21-го «весь день занимался пиесой», а 22-го отметил написание двух важных сцен — экспозиционной и финальной. Характерно, что эпизоды, столь отдаленные друг от друга в общей композиции произведения, писались одновременно. Такой метод говорит о четкой предварительной продуманности всего плана пьесы.

«Писал сцены в пиесе: письмо Кречинского и последнюю сцену Лидочки в 5-м акте. Доволен. Мне нынче только в первый раз почудилось, что вторая пиеса не будет краснеть перед первой».

Отчетливость общего плана требовала тщательной композиционной разработки каждого действия будущей пьесы. Поэтому Сухово-Кобылин 24 июля «писал все изложение первого акта Лидочки».

На короткое время название «Лидочка» заменяет первоначальное «Дело». Но в дальнейшем после ряда колебаний и вариантов Сухово-Кобылин возвратился к первому наименованию пьесы.

Седьмого августа «писал сцену Муромского с Высоким Лицом». 9 августа. «Принялся за пьесу — разложил все листки по актам — оказалось, что пьесы написано уже много, — главные сцены все очерчены. Начал обработку с первого акта и первой сцены. Ныне вещь эта мне нравится». 13 августа. «Утро писал первый акт пьесы» (222).

Следовательно, схема творческого процесса Сухово-Кобылина была в общих чертах такова. Сперва определялся общий замысел пьесы — ее тема, ее образы и, очевидно, главные столкновения персонажей. Затем появлялся более четко разработанный план основных эпизодов, и, согласно этому плану, они писались, причем автор не считал необходимым последовательно идти от первого эпизода ко второму, третьему и т. д., а, как мы видели, нередко одновременно работал над сценами первого и пятого актов. Далее готовые сценки сводились в акты. При этом неизбежно возникали пробелы и частичные несоответствия. Тогда драматург писал «изложение» акта, устраняя эти несоответствия, и, наконец, приступал к написанию всего акта в целом, включая в него заранее заготовленные эпизоды.

Семнадцатого сентября 1857 года, в день своего сорокалетия, подводя итог сделанному, писатель с удовлетворением отмечает:

«Осеннее солнце всходило чисто и ясно и даже порядочно грело... Я его приветствовал, как мое солнце, ибо мне ныне сорок лет!!! Сорок лет — весь человек тут. Он выдал все из себя, что мог выдать, — он дал весь рост, зацвел, отцвел, и его плоды начинают наливаться. Нынешний год — есть, впрочем, уже результат моей жизни... Мои две пьесы — Кречинский и Лидочка. Вот мой интеллектуальный результат. Как нарочно, нынешний день я отделял едва ли не лучшую сцену из всего, что писал, именно: сцену Муромского с Высоким Лицом. Сцена четвертого акта и последняя сцена Лидочки также написаны этим годом. Вообще аб рита пьеса кончена. Началась с 1 августа отделка набело».

«От этой пьесы... — пишет Сухово-Кобылин, — я жду более, чем от Кречинского. Все главные сцены написаны:

1-й акт, несколько сцен 2-го, Лидочкин монолог 3-го. Сцены Хлестакова и Тряпичкина. (Подчеркнуто мной.— К. Р.) Сцена Муромского с Высоким Лицом и затем сцена Тряпичкина с Высоким Лицом. Из четвертого акта катастрофическая сцена Муромского и Тряпичкина из конца сего акта. Из 5-го — сцена Хлестакова, Ивана Сидорова и Нелькина. Последняя сцена Лидочки и эпилог...» (222).

Обратившись к тексту «Дела», легко убедиться в том, что Тряпичкиным сперва назывался Варравин. Автор отказался от фамилии Тряпичкин, видимо, потому, что она вызывает ассоциации, не подходящие к масштабам образа Варравина, «действительного статского советника, при звезде». Но важно напомнить, что имя Тряпичкина знакомо нам по гоголевскому «Ревизору», что Тарелкина Сухово-Кобылин первоначально прямо назвал Хлестаковым, стремясь открыто декларировать свою связь с гоголевской сценической традицией и, так сказать, продолжить сценическую судьбу знаменитого героя «Ревизора». Как мы увидим далее, последнюю свою пьесу, «Смерть Тарелкина», Сухово-Кобылин намеревался назвать «Хлестаков, или Долги». Значение этого неоспоримого факта, начисто разрушающего домислы о французских драматургических прообразах Тарелкина, трудно переоценить.

В работе над «Делом» (или «Лидочкой») проходит весь 1857 год. Снова и снова с редким трудолюбием возвращается Сухово-Кобылин к тем сценам, которые им самим уже не однажды были признаны готовыми. Объявив себе 17 сентября, что приступает к отделке пьесы на белом, он в октябре записывает: «Кончил в черне 1-й акт...» (подчеркнуто мной.— К. Р.), 4 ноября драматург отмечает, что «написал все первые сцены 2-го действия», а 2 декабря снова «писал... первые сцены второго акта, сцену Тряпичкина и Хлестакова — всю сцену чиновников. Монолог Хлестакова и из 4-го акта сцену складчины».

Дневник за декабрь 1857 года почти целиком посвящен работе над пьесой, которая близится к завершению. 21 декабря Сухово-Кобылин писал «4-й акт, сцену, предшествующую катастрофической, — и выправил катастрофическую сцену, 25-го «написал сцену Лидочки 4-го акта с Атуевой и Муромским и кончил сцену складчины — таким образом, почти весь 4-й акт готов... Вообще собою доволен, ибо пьеса идет».

Однако чувство удовлетворения обычно очень скоро сменяется у Сухово-Кобылина потребностью вновь и вновь возвращаться к уже написанным эпизодам. Так, сценой, «предшествующей катастрофической», он снова занимается через неделю после ее написания: 26 декабря «вечером опять писал пьесу. Отделявал монолог Хлестакова 4-го акта перед катастрофической».

Одиннадцатого января 1858 года в Петербурге драматург отмечает в своем дневнике:

«Все утро писал пьесу — четвертый акт — ибо хочется в Москве прочесть ее Щепкину... Собрал пьесу воедино и озаглавил. Впрочем, есть еще не конченные места и сцены четыре надо дописать. 5-й акт, кроме последней сцены, не писан. Разбирал старого Кречинского, в архив сложенного и покрытого сатурновой пылью, — размер действий выходит почти тот же» (222).

Эта запись отчетливо свидетельствует о том, что именно мнение Щепкина было для Сухово-Кобылина решающим, именно его считал драматург своим сценическим наставником, именно ему первому хотел прочесть новое произведение.

И действительно, первым слушателем «Дела» в чтении автора стал Щепкин.

Любимый актер Гоголя, сознательный и страстный поборник гоголевского направления русской сценической литературы, Щепкин со страниц сухово-кобылинского дневника предстает перед нами как внимательный и настойчивый воспитатель драматурга-сатирика, продолжателя гоголевских традиций. Сухово-Кобылин делится со Щепкиным своими творческими замыслами, знакомит Щепкина с их воплощением. Щепкин дает ему драгоценные советы, рассказывает «анекдоты», в которых сконцентрированы собственные жизненные наблюдения, жизненный опыт актера...

Поистине поучительный пример теснейшего, непосредственного творческого контакта выдающегося драматурга и крупнейшего русского актера!

Двадцать первого января 1858 года Сухово-Кобылин приехал из Петербурга в Москву. 29 января он записал в дневнике: «Утром Щепкин. Назначено чтение моей второй пьесы завтра».

После чтения пьесы Щепкину Сухово-Кобылин с воодушевлением записывает в своем дневнике:

«В 7 часов явился Щепкин. Чтение пьесы. 1-й акт прошел порядочно, во втором оказались длинноты в сцене чиновников. Третий прошел хорошо — сцена с Высоким Лицом удалась и имела сильное действие. Четвертый прошел хорошо, из пятого читал только последнюю сцену, ибо первые не писаны. Впечатление почти то же, как и при чтении Кречинского в 1855 году ему же, Щепкину, т. е. почти за 3 года тому назад. Это вызвало его на рассказ многих анекдотов. Лег спать очень довольный» (222).

Эта запись знаменует начало нового этапа в работе над «Делом». Как явствует из нее, оценка Щепкина была несомненно одобрительной. Однако произведение, несмотря на многолетний труд, по мнению самого автора, не было еще завершено, а Щепкин, кроме того, видимо, обнаружил недоделки не только во втором акте, где «оказались длинноты», но и в первом, — судя по сдержанной оценке, «прошел порядочно». Это показывает зафиксированный в дневнике ход дальнейшей работы автора — он снова и снова возвращается к первому и второму действиям «Дела».

Реализация замечаний Щепкина и своих собственных требований к пьесе тянется еще долгое время. К концу 1857 — началу 1858 года материальное положение Сухова-Кобылина улучшается. Писатель получает возможность совершить длительную поездку за границу, о которой он давно помышлял. В декабре 1857 года его «волновали мысли, как бы скорее устроить мой отъезд», а весной 1858 года он уже выезжает за пределы России. С собой он берет рукопись «Дела», которая кочевала с ним в его дормезе при постоянных переездах из Кобылинки в Москву, из Москвы в Петербург и обратно и которой предстоял теперь дальний заграничный вояж.

Новые заметки, относящиеся к «Делу», мы находим уже на парижских страницах дневника: Сухова-Кобылин, как водится, посещает Лувр, ходит в театр на спектакли с участием прославленной Ристори, которая, однако, ему не нравится, но за всеми этими занятиями находит время для любимого труда. 7 апреля он «разбирал свои бумаги и пьесу» и с волнением подумал: «Что-то будет из этой». А через два месяца, 7 июня, снова «читал свою пьесу» и с удовольствием заметил: «Она мне очень нравится» (222).

Осенью 1858 года работа над «Делом» принимает осо-

бенно напряженный характер. 11 сентября. «Принялся за пьесу и писал ее 10 часов сряду. Весь третий акт переписал и написал первую часть сцены Муромского с Важным Лицом. Отличная работа пьесы». 12, 13, 14 сентября драматург ежедневно отмечает: «писал пьесу». 14-го он «начал четвертый акт», 17-го снова «переписывал четвертый акт», а за обедом с двумя парижскими знакомыми «рассказывал пьесу», но «вышло очень плохо».

Работа над «Делом» становится в эту пору ежедневной, систематической, но перед автором, как видно, встают все новые трудности. 19 сентября «весь день писал пьесу», 21-го «сел работать и доканчивал 4-й акт — работал плохо — не кончил». На следующий день он снова упрекает себя: «Кончил 4-й акт и писал 5-й. Ум спит... Пьеса кажется мне худою». 23-го драматург принимает важное, с точки зрения композиции, решение: «перенести рассказ об Антихристе из 1-го акта в 5-й, ибо 5-й акт кажется мне пуст», но впоследствии от этого решения отказывается. Только 17 сентября, в день своего рождения, прочитав пьесу некой «старухе», Сухово-Кобылин вновь исполняется оптимизма: «Впечатление сильное. Старуха сказала мне — это удивительное произведение, это не вы писали, это сама вещь — вы были только орудием...» (222).

Возвращаясь в октябре 1858 года в Россию, Сухово-Кобылин знакомится на пароходе с Аполлоном Григорьевым. Один из виднейших критиков той поры, Григорьев говорит ему, что высоко ценит «Свадьбу Кречинского». «Разговор о Кречинском... Первый литератор, отозвавшийся о нем хорошо, как о литературном произведении», — удовлетворенно отмечает драматург. Сразу по приезде в Петербург Сухово-Кобылин читает Григорьеву свою новую драму. Происходит это 19 октября 1858 года. «Вечером читал Григорьеву свою вторую пьесу. Мы уселись в тихом номере... гостиницы. Первое действие, отделанное почти в чистую, — прошло хорошо и ему понравилось. Особенно поразил его характер Ивана Сидорова — 2-е недоделанное (вполовину) скорее охладило — не понравились ему и сцены в канцелярии. 3-е прошло хорошо. Некоторые места он мне заметил, — например, при уходе Муромского слова: Прощайте, ваше превосходительство, превосходительство, потом и высокопревосходительство и проч. — назвавши это декламацией. В 4-м акте заметил то же относительно слов Лидочки: Старый шут закон и проч., — все это

место. Катастрофическая сцена поразила его страшно — он выразился, что произвела в нем нервную дрожь. Относительно эпилога — советовал его сократить и, сделавши вводную сцену, подвести к последней. Вообще пьеса произвела тот эффект, который я ожидал. Стало, пьеса удалась!!! Он умолял меня писать и ругал машины, которые отвлекают меня в другую сторону. Мы подружились — я был наэлектризован» (222).

Некоторые замечания Григорьева, несомненно, были приняты Сухово-Кобылиным. В рукописи пьесы, относящейся к 1861 году, мы уже не находим, например, тех реплик Муромского, которые вызвали упреки в декламационности.

В работе над «Делом» застает драматурга и новый, 1859 год. «Сел за пьесу. Пошла. Отдельваю в чистоту 3-й акт», — записывает он 1 января. 5 января — в который уже раз! — «кончил 3-й акт», 11-го «обедал у Постолова и читал ему свою пьесу. Действие отличное. Постолов ставит ее выше Кречинского» (222).

Но Сухово-Кобылин все же не считает пьесу законченной и продолжает свой труд. Он снова на несколько лет покидает Россию — проходят 1859, 1860 годы, начинается 1861-й, а пьеса, по мнению Сухово-Кобылина, все еще не завершена. Правда, в феврале 1861 года драматург уже готовит «Дело» к печати.

Девятнадцатого февраля 1861 года в его дневнике значится:

«Встал в 5 часов. Сел писать или, лучше, переписывать в печать второй акт. Пьеса мне самому очень нравится — все сладилось и сложилось. Были кое-какие перемины, все это пристроилось и собралось, связалось словами á parte так, что никак нигде смычек и не видно» (224). Собираясь издать «Дело» и окидывая мысленным взором длительную историю своей начатой еще в 1856 году работы над пьесой, Сухово-Кобылин резюмирует:

«Теперь я сам понимаю и вижу, до какой степени всякое создаваемое постепенно создается и что постепенность создания или, что называется, зрелость произведения, не есть только изложение внешнего очень хорошего правила, а есть необходимость создания, т. е. необходимый закон создающего. Дух, как и растение, не творит плода своего разом, и так называемая минута вдох-

новения есть акт зачатия, духовный coitus, за которым следует 9-месячная беременность... — чтобы получился плод. Дух не может все вдруг сделать — и писатель, производящий сразу, предлагает публике сырой зародыш, а не зрелость плода своего.

«Относительно пьесы,— продолжает писатель,— мне пришла мысль напечатать ее вместе с Кречинским, во-первых, чтобы восстановить его в докритикующем свете¹, во-вторых, чтобы всунуть в рот публике одно целое, а не два разрозненных, и, в-третьих, потому, что относительно пьес самих повести их действительно суть целое. Мне хочется их обе озаглавить одним именем — только не приберу. Ясно, что это есть плачевная история нового унижения природы Муромского. Поэтому пришла мысль назвать *«Угнетенная невинность, или Муромский в Москве и Петербурге»*. «Но,— заключает Сухово-Кобылин, полагая, что придуманное им название легковесно,— к серьезному делу нейдет скоморошество» (224).

Из дневников видно, что Сухово-Кобылин все же издал «Дело» отдельно от «Свадьбы Кречинского». Он напечатал свою вторую пьесу в типографии Бэра и Германа в Лейпциге. В дневнике драматурга указан даже адрес этой типографии: Линденштрассе, 2. Запись от 1 мая 1861 года гласит:

«В 12 часов дня я был у Бэра. На столе лежала стопа новеньких 25 экземпляров Дела. Они смотрели как новорожденные и как бы вмиг оживились. Книжки эти — собственно Я. Мне было приятно — и сквозь всю грусть, которой особенно полно мое сердце во время странствий и вояжей, проникло чувство удовлетворения, что вообще редко со мною случается».

Тираж издания ограничивался этими двадцатью пятью экземплярами; несколько позже, подводя итоги года своей жизни, Сухово-Кобылин прямо указывал — «Напечатано в 25 экземплярах «Дело» (227). Некоторые сведения об этом издании появились в русской периодике. Так, например, в «Вестнике Европы» (1869, VII) отмечалось, что пьеса «Дело» до издания всей трилогии в Москве была

¹ Сухово-Кобылин полагал, очевидно, что, будучи издана вместе с «Делом», «Свадьба Кречинского» произведет на читателей более сильное впечатление, и критика современного общества, заключенная в этой комедии, прозвучит более резко. Отсюда его выражение — «восстановить в докритикующем свете».

известна «только немногим по заграничному изданию». Речь идет, следовательно, о библиографической редкости, разыскать которую нам не удалось. Существует, однако, копия, сделанная с лейпцигского издания писарской рукой, сохраняющаяся в архиве Сухова-Кобылина (ЦГАЛИ, фонд 438, инв. № 188). Ознакомление с этой копией и сравнение ее с напечатанным текстом «Дела» позволяют установить, что в 1861 году произведение это в основных своих частях было уже завершено. Композиция пьесы осталась в дальнейшем неизменной. Внесенные автором коррективы показывают всю тщательность и настойчивость его труда, позволяют проследить его интереснейшую работу над словом, однако не являются все же принципиальными — они, как будет видно из дальнейшего, не меняют идейного содержания и смысла пьесы, но зато весьма активно усиливают ее звучание, придавая произведению художественную завершенность.

Мы вправе поэтому говорить, что пьеса «Дело» была написана в период с 31 августа 1856 года по 1 мая 1861 года, то есть за четыре года и восемь месяцев. Дальнейшее было уже отделкой произведения, законченного в основных чертах.

Получив отпечатанные экземпляры, Сухово-Кобылин, как отмечено в дневнике, все их тут же «принялся надписывать», а через два часа «ехал уже в Магдебург», направляясь на родину, в Россию, и в дороге «все читал свою пьесу».

Он был доволен сделанным, замечал, что даже «2-й акт, оказывается, очень хороший, а поначалу он не клеился и был невыносимо плох» (224).

Четвертого мая 1861 года драматург возвратился в Кобылинку. Несколько экземпляров «Дела» он, очевидно, оставил по пути в Москве и отправил в Петербург. Во всяком случае, в это время его новая пьеса становится предметом обсуждений в литературных и театральных кругах обеих столиц. В дневнике писателя рядом с известием о том, что некий Кравцов просил у него пьесу для одной из любительских трупп Твери, появляется следующая запись, свидетельствующая о том, что «Дело» хорошо принимается многими читателями:

«26 (мая 1861 г. — К. Р.) в ночь приехал Яшвиль¹...

¹ Один из друзей Сухова-Кобылина.

Разговор о Деле — он первый высказал мне следующее петербургское суждение о Деле — эта вещь останется на века, как документ — акт современного состояния судопроизводства, как Горе от ума, как Митрофанушка, как Ревизор. Далее, говорил он, все превосходно и верно, главное верно — особенно сцена с Высоким Лицом и сцена складчины» (227).

Летом 1861 года Сухово-Кобылин знакомит со своей пьесой многих лиц, от мнения которых в той или иной мере зависит ее продвижение на сцену, несколько раз читает «Дело» в московских литературных кружках. Пьеса между тем находится в цензуре, и автор начинает понимать, что разрешение ее маловероятно. Он внутренне уже готовится к серьезной борьбе за свое новое произведение.

В сентябре он заносит в свой дневник:

«Положение в свете все полно неизвестности — начато Кречинским и теперь зависит от успеха и впечатления, которое произведет Дело — как нарочно оно теперь [не может] идти и сидит в цензуре».

Ответа от цензуры Сухово-Кобылин не получал много месяцев.

Неоднократно в эту пору он предавался горьким мыслям о своей литературной судьбе: «Очень странное мое литературное современное положение: с одной стороны, симпатия к моим пьесам большая, популярность их огромная и, говоря о пьесах, их постоянно ставят рядом с «Ревизором» и «Горе от ума», но относительно меня, как личности и таланта, совершенное равнодушие, точно эти пьесы не мои, а так, достались мне по наследству от отдаленного родственника, и будто я, вор, все их только напечатал. Очень интересна еще деталь. В Русской речи за несколько номеров сделана заметка относительно помещенного в иллюстрации известия о моей пьесе, в которой опровергается содержание, приписываемое пьесе, и очень скромно добавляется о том, что пьеса эта имеет свои достоинства» (227).

Наконец долгожданный ответ из цензуры пришел, но принес еще более тяжкое чувство разочарования и боли: это было категорическое запрещение для сцены и для печати.

Как это поразило автора, видно из дневниковой записи от 1 января 1862 года. «... Мне 44 года. У меня уже все было и все вышло — и я в себе спокойно сомневаюсь, т. е.

не признаю за собой никакого таланта. Мысль эта овладела мною с большой силой после осечки, учинившейся с *Делом*. Я думал, что, показавшись в 25 экземплярах, оно *сделает шум и приобретет такую силу, что заставит себя пропустить на сцену — что явятся фанатики, целая партия, и она протащит Дело в свет и сделается все — ничего этого не вышло*. Правда, Яшвиль был очень восхищен и знал почти наизусть и побегал, но ничего не сделал. Дело запрещено и для сцены и для печати. Были журналы, которые могли бы об этом сказать слово, но и они ничего не сказали. Дело покуда кануло в лету» (227).

Уже из этой записи видно, что силу сатиры, заключенной в *«Деле»*, автор вполне сознавал. Трудности, которые неизбежно должны были встать перед пьесой на пути к сцене, были ему заранее очевидны. Именно потому и разработал Сухово-Кобылин детальный план борьбы за постановку *«Дела»* — план, в котором лейпцигское издание двадцати пяти экземпляров пьесы являлось первым, немаловажным звеном. Убедившись, что план этот оказался несостоятельным, Сухово-Кобылин делает попытки заинтересовать своей пьесой «влиятельных лиц» петербургского общества и с их помощью добиться все же разрешения постановки *«Дела»*.

Его настойчивость приводит к некоторым интересным столкновениям. Некий Константин Михайлович Ушаков «читал *«Дело»*. Не сомневается в успехе. Ставит выше Кречинского...». Но замечания Ушакова таковы: «Сцена Муромского с Иваном Сидоровым длинна, — сократить, — рассказы о Креке, о лубках, об Антихристе нужно выбросить или сократить... Разговор Муромского с Высоким Лицом надо смягчить». Чиновники в пьесе изображены, по мнению Ушакова, как «шайка разбойников, атаманы которой Важное Лицо и Варравин — есаул их Тарелкин — не слишком ли это форсировано... Последняя сцена 3-го действия, где чиновники до того с самонужнейшими бумагами наступают на Варравина, что он кричит караул, хотя и очень смешна, но и очень преувеличена».

«Я полагаю, — говорит Константин Михайлович Ушаков (и здесь, собственно, он становится интересен), — было бы не худо (худо!), если б при известии о смерти Муромского (за сценой) экзекутор и Тарелкин (в котором пробудилось нечто человеческое) клянутся... объявить под присягой о воровстве Варравина. Тарелкин, услышав о приходе Его

Высокопревосходительства, собирается идти к нему на встречу и открыть всю правду, как она была, обвинив и самого себя».

Нетрудно заметить, что все советы Ушакова были направлены к одной цели — ослабить гневную сатиру Сухово-Кобылина, «обезвредить» его пьесу, сделать ее возможно более безобидной. Эти советы вызвали глубочайшее возмущение писателя, иронически, в скобках отвергавшего «подсказки» Ушакова и высмеивавшего его «сентиментальничанье нравственностью». Сухово-Кобылин не может принять ни одного из этих услужливых указаний, так как глубоко убежден, что чиновники «суть — самые неизлечимые мошенники, взяточники, воры, лгуны и лицедеи», раскаяние которых невозможно. С горечью Сухово-Кобылин снова приходит к печальному выводу: «Надежды к тому, чтобы дать ее (пьесу.— К. Р.) на сцене — никакой» (227).

Все же находятся люди, горячо увлеченные «Делом» и пропагандирующие пьесу в петербургских кругах. «...Зимою Маркевич читал ее в одном кружке и... она произвела сильное действие». Встретившись с Маркевичем, Сухово-Кобылин слышит «то, что давно чаял слышать,— он сравнивает мое Дело с лучшими произведениями всех литератур и относительно интриги... и сценического достоинства ставит выше всего, что в России писано. Успех на сцене был бы громадный. Трагический элемент и его исполнение превосходны — и проч. и проч.». 24 июня у П. В. Анненкова в небольшом кругу друзей Маркевич в присутствии автора читает «Дело». «Решительный успех,— отмечает по этому поводу Сухово-Кобылин.— Были вещи детальные, которые надо бы поправить. Ужин — мы разошлись в 4½ часа утра. Солнце уже было высоко над горизонтом. Я его приветствовал, как мое солнце. Маркевич прекрасно читал за всех все сцены чиновников, Варравина и Тарелкина,— но всего Муромского плохо. Некоторые вещи имели успех удивительный. Вся пьеса стала как истинное художественное произведение» (227).

Окрыленный успехом этого и нескольких других чтений, автор усиленно хлопочет о постановке пьесы.

Летом 1862 года, судя по дневнику, он отправляет письмо министру — вероятно, снова министру двора Адлербергу, к престижу которого Сухово-Кобылин уже прибегал, когда старался добиться, чтобы роль Расплюева в «Свадьбе

Кречинского» играл Мартынов, а не Бурдин. Но при этом он пытается заручиться и содействием влиятельного вельможи графа С. Г. Строганова.

Сухово-Кобылин 18 июня «переписал просьбу к министру, которую надо подать завтра», а на другой день «отвез пиесу гр. С. Г. Строганову при письме». Но эта попытка повлиять на цензуру с помощью министра и графа Строганова ни к чему не привела.

Не помогло и чтение пьесы при дворе, устроенное одним из «партизанов» ее, Маркевичем. «Княгиня Вера Андреевна Долгорукова расстроилась и уничтожила весь эффект». Легко представить себе, как были скандализированы великосветские дамы во главе с дочерью Николая I великой княгиней Марией Николаевной, когда они услышали гневные страницы «Дела». Маркевич поистине оказал Сухово-Кобылину медвежью услугу.

Единственное, чего в итоге удастся добиться Сухово-Кобылину, — это обещания управляющего Третьим отделением, руководителя тайной полиции при Александре II А. Л. Потапова «пиесу в будущий сезон пропустить».

Видимо, однако, писатель и управляющий Третьим отделением далеко не до конца «поняли друг друга». Обещая Сухово-Кобылину, что пьеса будет пропущена в будущем сезоне, генерал Потапов в то же время писал Дирекции императорских театров, что пьеса «в настоящем ее виде не может быть одобрена к представлению и по сей причине удержана, на что автор г. Сухово-Кобылин изъявил желание, исключив из пьесы некоторые роли и места, представить ее вновь на рассмотрение...»¹.

Смысл тех «пожеланий», которые «предъявил» автору Потапов, разъясняется его резолюцией на докладе цензора о «Деле».

«Пьеса эта в настоящем виде пропущена быть не может, но по личному объяснению с автором, изъясняющим согласие исключить из пьесы роли князя и важного лица и некоторые места, зачеркнутые красным карандашом, переделанная таким образом, может быть разрешена по вторичному процензурованию».

Ясно, что пойти на такие «переделки» Сухово-Кобылин

¹ Н. В. Д р и з е н, Драматическая цензура двух эпох, изд. «Прометей», б. д., стр. 199.

не мог и, очевидно, согласия на них не давал. Но отдельные коррективы чисто художественного порядка, а отнюдь не в угоду цензуре, автор в свою пьесу вносил. Прошел год. В июне 1863 года Сухово-Кобылину, который помнит обещание Потапова, удается добиться прочтения «Дела» Театрально-литературным комитетом, ведавшим репертуаром императорских театров. Успех кажется теперь достижимым не только драматургу, но и окружающим. К автору является даже Бурдин, видимо, помня уроки «Свадьбы Кречинского» и полагая необходимым заранее закрепить за собой одну из главных ролей. После заседания Театрально-литературного комитета Сухово-Кобылин возвращается в радостном возбуждении. «Успех! Успех... — пишет он в дневнике. — Все члены единодушно одобрили и в восхищении, в особенности Краевский, редактор журнала Отечественные записки. Утром я переименовал название пьесы, она пошла под именем *Отжитое время. Из архива порешенных дел*. Краевский особенно хвалил ее и уверяет, что, принимая в соображение, что 30 августа подписан будет Указ о Гласном Судопроизводстве, пьеса должна пройти».

Тотчас Сухово-Кобылин отвез пьесу начальнику репертуара Александринского театра Федорову и даже «говорил с ним о назначении актеров».

Однако радость писателя была преждевременной. Цензуре предстояло еще раз сказать свое слово. И вот запись от 25 июня 1863 года:

«В 12 часов отправился к Нордштрему (цензору 3-го отделения. — К. Р.). Боже — что я услышал — он напросто и прямо запрещает пьесу. Его слова: мы на себя руку поднять не можем! Здесь все осмеяно. — Сквозь комплименты оказывается, что сам он генерал и обиделся. Думаю, его друзья генералы просили. — Из частных замечаний о неприличном упоминании медицинского осмотра. Я объяснил, что это законное действие существует во всех законодательствах — и что здесь нет осмотра, а только хитрая угроза со стороны Варравина. Ясно видно раздражение за пьесу. — Да кто же не поймет, что это Министерство, Министр, его товарищ — правитель дел и т. д. — Он заметил это с желчью. Дело мое потерянное. Я вышел разбитый. Пропало... Все выметено. Я расстроен. У меня все перевернулось, все планы. Хочу уехать отсюда. Продать почти все. Поселиться в Гайросе — и там пристроиться, как будет можно» (227).

Как видим, «Дело» и при повторном рассмотрении пьесы привело цензора в ярость, вызвало резкий отпор. После этого над «Делом» долго тяготел цензурный запрет.

Сухово-Кобылин, не теряя все же надежды, что его произведение увидит свет, продолжал любовно отделывать каждую реплику, каждую ремарку. Сличение копии лейпцигского издания 1861 года с московским изданием трилогии 1869 года, текст которого стал каноническим, показывает, каким в высокой степени ответственным, кропотливым и настойчивым был труд писателя в годы, разделяющие эти два издания.

Некоторые характерные изменения мы обнаруживаем в «данностях». Выясняется, что автор вычеркнул точное указание на время, когда происходит действие — «в начале истекшего десятилетия», то есть в начале пятидесятых годов. Смысл этого вычеркивания возможен только один: Сухово-Кобылин вовсе не желал, чтобы пьеса его рассматривалась как историческая, «дореформенная», а считал, напротив, необходимым, чтобы она воспринималась как современная. Это лишний раз доказывает, что, называя всю свою трилогию «Картинами прошедшего», писатель просто шел на уступки цензуре, а отнюдь не следовал своему убеждению. Факт весьма значительный, если вспомнить, что «либеральная» буржуазная критика, ссылаясь на автора, настойчиво утверждала, будто Сухово-Кобылин в «Деле» изобразил лишь картину «дореформенного судопроизводства», и всячески силилась «отстранить» сатиру Сухово-Кобылина от русской действительности конца XIX и начала XX века.

Далее становится известно, что Тарелкин прежде носил кокетливое имя «Розалион» и имел звание камер-юнкера. Называя своего героя Кандидом и лишая его придворного чина, Сухово-Кобылин как бы фиксировал окончательно те изменения, которые претерпел этот персонаж в длительном процессе работы над пьесой. Отправляясь от гоголевского Хлестакова, заимствуя даже самую фамилию его, Сухово-Кобылин поначалу предполагал, видимо, изобразить легкомысленного, вздорного взяточника-жуира, чье хлестаковское бездумное отношение к жизни лишь подчеркивало бы по контрасту бедственное положение людей, судьбы которых отданы на произвол этому «мотыльку». Хлестаков превратился в Розалиона Тарелкина, вероятно, потому, что Су-

хово-Кобылин скоро обнаружил в своем персонаже черты, расходящиеся с хлестаковскими,—совсем не свойственную Ивану Александровичу Хлестакову постоянную озабоченность долгами, жестокую и наглую алчность, хищничество, упорство и цинизм постоянного вымогательства. Писатель установил также и возрастную разницу между гоголевским Хлестаковым и Тарелкиным, отметив, что его герою уже «лет под сорок». Побуждения, которыми руководствовался Сухово-Кобылин, понятны: Тарелкин, каким он в конце концов стал, неизмеримо опаснее Хлестакова — «особого рода гадины, которая только в петербургском болоте и водится», он, как это великолепно показано в пьесе, самим своим положением, должностью и образом жизни побуждает к вымогательству — «с мертвого снял бы шкуру; право бы снял — потому нужда!» Для такого Тарелкина веселое, шутовское имя «Розалион» уже не подходит, не соответствует оно и уничтожающе жестокому отношению автора к этому персонажу, — вот почему вместо «Розалиона» появляется зло-ироническое «Кандид», а упоминание в «данностях» о том, что он «оперу и маскарады любит», вычеркивается, как несущественное.

«Нейтральные» имя, отчество и фамилию экзекутора «Николай Платонович Гарев» автор меняет на весьма характерные «Касьян Касьянович Шило». «Чиновники А, В, С и так далее» получают комически рифмующиеся немецкие фамилии Герц, Шерц и Шмерц.

Таковы основные изменения, происшедшие в «данностях» за годы 1861—1869.

Для того чтобы стало ясно, какой характер носила работа писателя по отделке самого текста пьесы, сличим два варианта явления шестого второго действия. Это явление подверглось наиболее тщательной авторской правке.

Первое, что бросается в глаза — и что отчетливо заметно при сравнении едва ли не всех реплик, — это настойчивое стремление Сухово-Кобылина избавиться от всего «лишнего» — от вводных слов, обращений, необязательных эпитетов и т. д. Писатель упорно добивается лаконизма, легкости, энергичности каждой фразы. Вычеркивается все, что возможно вычеркнуть, не нарушая смысла и своеобразия речи персонажа.

Вот, к примеру, как выглядело начало шестого явления второго действия в издании 1861 года:

«Варравин, уткнувшись в бумаги, пишет.

Муромский входит.

Муромский. Позвольте себя представить — ярославский помещик, отставной капитан Муромский.

Варравин (*продолжая писать*). Мое почтение.

Муромский (*несколько постоявши*). Наслышан будучи о вашей справедливости и теплоте душевной, прошу принять участие в моем деле».

Казалось бы, здесь ничего не вычеркнешь — все слова необходимы, более того, они отобраны чрезвычайно экономно. В двух коротких фразах Муромский успевает и отрекомендоваться и обратиться с просьбой выслушать его. Но Сухово-Кобылин далеко не удовлетворен этой лаконичностью. Он делает три сокращения: вычеркивает слово «отставной», слова «и теплоте душевной» и «в моем деле». В результате в первой фразе Муромский, упоминая о своем военном прошлом, не пользуется готовой обиходной формулировкой «отставной капитан», а как бы активно приглашает Варравина обратить внимание на этот существенный факт его биографии. Вторая же фраза после сокращений меняет свой эмоциональный тон — вместо заранее заготовленного вежливого и даже приниженного обращения, она становится обращением взволнованно-отрывистым, активным:

«Наслышан будучи о вашей справедливости, прошу принять участие».

Искусство пользоваться сокращениями для обогащения фразы, для усиления ее выразительности Сухово-Кобылин довел до степени совершенства. Вот дальнейший текст этого явления. Вычеркнутое Сухово-Кобылиным взято в квадратные скобки, вписанное взамен выделено курсивом.

«Варравин (*пишет и указывает на стул*). [Не угодно ли?] Садитесь. [Впрочем] Едва ли в чем могу быть полезен. Муромский. Благоклонный ваш взгляд всегда [будет] полезен.

Варравин (*пишет*). Ошибаетесь. В ведомстве нашем ход делопроизводства так устроен, что личный взгляд ничего не значит. [Самые факты говорят за себя и сами подвергают себя силе закона.] (*Поворачиваясь к Муромскому и закрывая бумаги.*) Впрочем... в чем состоит просьба ваша?

Муромский (*очень мягко*). Вам, конечно [небез]из-

вестно дело [возникшее по случаю] о похищении[я] у меня солитера [одним] губернским секретарем Кречинским.

Варравин (помолчав). Оно находится у нас на расследовании и [кажется, позалежалось] несколько залежалось. Не вздыхайте. Дел у нас такое множество, что едва хватает сил. Со всех концов отечества нашего стекаются к нам просьбы, жалобы и как бы вопли угнетенных собратьев; дела труднейшие и запутаннейшие [из которых каждое требует напряженного усилия душевного]. Внимание наше, разбиваясь на тысячи сторон, совершенно исчезает, и мы имеем сходство с титанами, которые, сражаясь с горами, сами под их тяжестью погибают. (*Оправляется с удовольствием.*)

Муромский. Потому-то я [особенно] и стремлюсь обратить [благоклонное] внимание ваше [на это дело].

Варравин. По мере сил [почтеннейший], сударь, по мере сил.

Муромский. Дело по существу простое, но [течением] от судопроизводства получило такую [страшную] запутанность, что я даже не могу порядком передать...

Варравин. Прошу.

Муромский. [Позвольте, ваше превосходительство]. Извольте видеть: дочь моя получила в свете [весьма сильную] склонность к этому Кречинскому, и хотя мне то было прискорбно, но я [действительно] на брак их согласился. Это и была моя ошибка! (*Вздыхает.*)

Варравин (также вздыхает). Верю...».

Вычеркивая такие слова, как «неудовольно ли», «впрочем», «особенно», «почтеннейший», «действительно» и т. п., Сухово-Кобылин, повторяем, не только освобождает фразу от излишней словесной нагрузки, но и уточняет ее эмоциональную окраску. Эти слова, усиливая порой иллюзию «разговорности», неизбежно в какой-то мере вступают в противоречие с конкретностью, точностью, необходимой драматургу. «Не угодно ли? Садитесь. Впрочем, едва ли в чем могу быть полезен» — фраза, которую мог бы произнести любой чиновник, встречая докучливого просителя. Эта фраза звучит казенно, холодно, формально. Резкое, ничем не смягченное: «Садитесь. Едва ли в чем могу быть полезен» — уже чревато отказом, отзывается прямой грубостью, что вполне соответствует и характеру Варравина и его первой задаче в этом явлении — заставить Муромского дать взятку. И даже такой великолепный девиз бюро-

кратического лицемерия: «Самые факты говорят за себя и подвергают себя силе закона» — вычеркивается Сухово-Кобылиным ради соблюдения того отрывистого, сухого и грубого тона, каким поначалу встречает Муромского Варравин.

Однако следующая реплика Варравина, несмотря на ее очевидное многословие, почти не подвергается сокращению. И это понятно. В той игре, которую ведет Варравин с Муромским, наступила новая фаза. Личное свое равнодушие, свою неприступность, свое прямое и грубое нежелание быть чутким Варравин уже показал. Теперь цель его — поразить просителя величиим грандиозной бюрократической машины. Об этом Варравин говорит со вкусом, с удовольствием, — и перо автора, ищущее сокращений, вычеркивает только чуждую персонажу сентиментальную ссылку на «усилия душевные». Характерно также, что слова Варравина о деле, которое «кажется позалежалось», имеющие оттенок извинения перед Муромским, заменяются словами «несколько залежалось». Слово «несколько» должно подчеркнуть незначительность этой задержки в глазах Варравина, «залежалось» звучит коротко и бегло сравнительно с «позалежалось», — и вот уже совершенно исчез оттенок извинения, сменившись оттенком пренебрежения.

Точно такой же, поистине ювелирной обработке подвергается речь Муромского. Едва заметные сокращения полностью меняют ритм и «дыхание» фразы, а вместе с тем и ее эмоциональное содержание. Когда Муромский говорит: «Потому-то я особенно и стремлюсь обратить благосклонное внимание ваше на это дело», — то законченность и уравновешенность фразы выражают его почтительность, его готовность признать ничтожество своей особы и своей просьбы перед огромным, сложным и запутанным механизмом «делопроизводства», который ему только что обрисовал Варравин. Когда же Муромский говорит: «Потому-то я и стремлюсь обратить внимание ваше», — то фраза, неожиданно обрываясь, становится порывистой, ритм ее приобретает остроту, энергию, в ней слышится боль, в ней звучит глубокое убеждение, что вся хитроумная машина бюрократии не много значит перед большим, настоящим человеческим горем.

Сухово-Кобылин так редактирует текст, что обычные взаимоотношения чиновника и просителя все больше конкретизируются, обе фигуры становятся все определеннее, обнаруживаются индивидуальности и цели собеседников —

Варравина, вымогающего взятку, и Муромского, ищущего правды.

Стремление к индивидуализации, к наиболее активному выявлению эмоционального состояния персонажей — средство резкого усиления напряженности действия, которым и пользуется Сухово-Кобылин уже в самой речевой характеристике своих героев.

Несколько дальше разговор Варравина с Муромским (по изданию 1861 года) звучал так:

«Муромский. Уголовное?! Побойтесь бога! За то, что девушка из беды жениха выручает; да она кровь отдаст; примите в соображение ее привязанность, увлечение!

Варравин (с усмешкой). Ну, вот вы сами и поймались.

Муромский (тревожно). Где?.. Как?.. Я ничего не сказал.

Варравин. Хе-хе-хе... Сказали... вы не беспокойтесь. Вы всегда скажете, что нам нужно. Увлечение, говорите вы; ну это-то самое увлечение и принято во внимание при деле. Степень этого увлечения и следует определить по закону.

Муромский (смеявшись). Так позвольте... я... я... не в том смысле.

Варравин. А в каком же?.. Ведь вам известно показание двух свидетелей относительно этого самого увлечения, а именно, что между дочкой вашей и Кречинским существовала, уж извините меня, законом воспрещенная близость, которая и была причиной двукратного лишения вас вашей собственности.

Муромский. Пощадите, да это наглая клевета. Это подвод. Эти два свидетеля выеденного яйца не стоят. Повар мой Петрушка есть негодяй, которого я два раза возил в солдаты, а Расплюев и того хуже — это шулер, бродяга, обитатель острогов и беспаспортный мещанин.

Варравин. Действительно, при следствии оказалось, что он снабжен был просроченным видом, но эта просрочка свидетельского достоинства не унижает.

Муромский. Власть ваша.

Варравин. Итак, касательно этой преступной близости закон имеет два свидетельских показания, и тут, вдруг, как бы игрой судьбы, является факт собственного сознания.

Муромский. Ну это как же?

Варравин. Дочь ваша в минуту, когда она в порыве

сдѣлаю? — Да я те, говоритъ, тутъ спущу, гдѣ воронъ и ко-
стей твоихъ не зарить.... Стою я на колѣняхъ-то да только
и твержу — не погубите! — за жандаромъ, кричить, за жан-
даромъ.... и за звонокъ ужъ берется.... Ну, вижу я дѣлать
нечего; всталъ — да ужъ все и выложилъ; и сертукъ-то расте-
гнулъ: на ночь молю, смотри. Онъ и потишесть. Ну говорить —
«стужай, да впередъ помни: я этого не люблю!»... Вышелъ су-
дарь, я — такъ вѣрите ли: у меня набу-то воть, и по вискамъ-
то течеть, и съ носу-то течеть. Воздѣлъ я грѣшныя руки:
Боже мой! Ужъ искусилъ мя еси: Ваалову идолу привесъ я
грудовой рубль, и вдовицы ленту и сироты кофѣлку и на хо-
лѣнахъ его молять должонъ: прими молю тѣло, кушай по-
щаденный даръ мой.

Муромскій.

Ну и жалко?

Ив. Сидоровъ.

Жаль сударь, жалъ.

Муромскій.

И тѣло сдѣлаю?

Ив. Сидоровъ.

И тѣло сдѣлаю. Какъ есть, — какъ махнулъ онъ рукой, —
такъ вся сила отъ насъ и отвалилась.

Муромскій.

Неужели, какъ рукой снялъ.

Ив. Сидоровъ.

Я вамъ истинно докладываю. Да чтожъ тутъ мудреного?
Вѣдь это все его Волястью; вѣдь онъ же ихъ и напустилъ.

Случай действительно имевший место
и мне рассказанный
купцом Сорокиным в Петербургѣ
(1848)

Надпись А. В. Сухова-Кобылина на полях первого издания трилогии.

(«Случай, действительно имевший место и мне рассказанный
купцом Сорокиным в Петербургѣ (1848)»)



А. В. Сухово-Кобылин.
С фотографии шестидесятих годов

этого таинственного увлечения отдала ростовщику солитер, сказала: это моя ошибка!.. Слышите?

Муромский. Да не говорила она: это моя ошибка! (*Бьет себя в грудь.*) Богом заверяю вас не говорила!.. Она сказала: это была ошибка... то есть сделалось и случилось по ошибке.

Варравин. Верю, достопочтеннейший, душевно верю, но затруднение тут, собственно, в том, что все свидетели, бывшие при этой, так сказать, возмутительной сцене, отозвались запоминанием или незнанием, кроме четырех. Четыре эти разделились на две стороны, по численности совершенно равносильные (*показывает на пальцах*): два — и два... утверждая совершенно противное. Свидетель Расплюев и полицейский чиновник Лапа показали, что дочь ваша сказала: это моя ошибка, — заметьте, и полицейский чиновник — ведь это орган правительства.

Муромский. Хорош орган: я на нем за десять целковых что угодно сыграю.

Варравин. Сыграете, так и ответите. Вы заметили, как закон писан?

Муромский. Как не заметить.

Варравин. Так не хвалитесь... С другой стороны, вы, сударь, и госпожа Атуева показали, что дочь ваша сказала: это была ошибка, опустив местоимение моя. Но показание госпожи Атуевой, как тетки — воспитательницы и лица, нравственно ответственного в поведении племянницы, не имеет полной силы, а ваше собственное никакой.

Муромский. За что же так жестоко?

Варравин. А за то, что достоверность ваших показаний прямо отвергается законом по поводу ложного показания вашего о быке тирольской породы, который оказался жив, за что и преданы вы рассмотрению суда.

Муромский (*с упреком*). Так стало перед вашим законом шулеру Расплюеву больше веры, чем мне.

Варравин (*пожимая плечами*). Ничего не говорю.

Муромский (*покачивая головою*). И со незаконными вменился. Жесток ваш закон, ваше превосходительство.

Варравин. Извините, для вас не переменим. Впрочем, это упоминая я к тому единственно, чтобы вам уяснить эту самую (*вертит ему рукой перед носом*) обоюдострость вашего дела, вследствие которой закон при всей своей карающей власти, как бы с поднятым кверху мечом (*поднимает руку и наступает на Муромского; тот пятится*)

остается по сие время... в недоумении... хе-хе-хе (ободряя Муромского, который сконфузился)... Вы понимаете меня... только в недоумении».

Хотя внешне произведенные драматургом в этом отрывке поправки и не сразу бросаются в глаза, хотя разговор все время идет о тех же предметах, а часто и в тех же выражениях, хотя и результат разговора — тот же самый, тем не менее характер, тон его совершенно меняются. А главное — меняется степень напряженности, меняется «накал», и, соответственно, меняется сила воздействия этой сцены на зрителей, весь ее эмоциональный строй. В каноническом, окончательном тексте разговор этот написан неизмеримо более остро, более темпераментно — усилено и разоблачение Варравина и утверждение Муромского.

Как это делается?

Если Варравин в первом варианте ироничен, насмешлив, презрительно-высокомерен и в подтексте его реплик весьма явственно проступает высокомерное пренебрежение к Муромскому, то во втором варианте все эти полутона сменяются грубой жестокостью, энергичным, последовательным и наглым запугиванием.

Оснащенное холодными канцеляризмами, многочисленными местоимениями и издевательскими извинениями пространное утверждение: «Ведь вам известно показание двух свидетелей относительно этого самого увлечения, а именно, что между дочкой вашей и Кречинским существовала, уж извините меня, законом воспрещенная близость, которая и была причиною двукратного лишения вас вашей собственности» — превращается в злорадный, грубый и развязный короткий вопрос: «А вам известно показание двух свидетелей об увлечении-то?.. Да напрямик, что-де между дочкой вашей и Кречинским была незаконная связь!» В первом случае словесная петля, ложась просторным, мягким и вкрадчивым «Ведь вам известно» на шею Муромского, медленно и садистически долго затягивается всеми этими «относительно», «а именно», «уж извините меня», «которая и была причиною». Во втором случае: «А вам известно?» — это прямой, нахальный удар, и циничные приставки-издевки «об увлечении-то», «что-де» еще усиливают режущую боль, которую причиняют Муромскому грубые, veinчающие фразу слова «незаконная связь», заменившие учтивую и осторожную инверсию «законом воспрещенная близость».

Под воздействием авторской редакции Варравин пре-

ображается. Его язвительные похихикивания («хе-хе-хе»), его приторные попытки изобразить сочувствие («достопочтеннейший», «душевно верю»), его наигранный ужас перед «возмутительной сценой» падения нравов — все это интереснейшее разнообразие проявлений характера безжалостно снимается драматургом ради одной, гораздо более важной цели — ради предельного обострения ситуации, с помощью которого характер Варравина раскрывается гораздо более полно, нежели посредством нюансировки.

Сухово-Кобылин, жертвуя многими нюансами, явно руководствуется глубоким пониманием действительной природы театрального искусства. Когда перед драматургом встает вопрос, что важнее — обогатить характеристику персонажа теми или иными оттенками за счет ослабления напряженности действия или предельно сконцентрировать, обострить действие, жертвуя иными характерными штрихами, — он решительно выбирает последнее.

Варравину уже некогда рассуждать с Муромским о сравнительных достоинствах свидетелей той и другой стороны — весь разговор о Расплюеве, о том, что просрочка паспорта «свидетельского достоинства не унижает», просто вычеркивается. Драматургу уже незачем показывать, как язык Варравина вязнет в бюрократических оборотах речи: «достоверность ваших показаний... отвергается... по поводу ложного показания... за что и преданы вы рассмотрению суда», — и вместо них появляется прямая, грубая фраза: «Потому, сударь, что вы преданы суду за ложное показание о бычке тирольской породы», — да еще — «которого получили от подсудимого в дар!» Упоминание о «подсудимом» — намек на уголовщину — угроза! И уже окончательно запугивающее: «Помните?..»

Но всего интереснее эволюция, которую претерпели рассуждения Варравина о законе. В первом варианте это были именно рассуждения (по-своему великолепные — особенно финал о законе, который «остается по сие время... в недоумении»), да еще рассуждения, смягченные желанием «ободрить» Муромского, «который сконфузился». Во втором варианте это угроза, шантаж, да еще с прямым указанием на собственный произвол как единственную решающую силу: «Закон... и по сие время спрашивает: куда же мне, говорит, Варравин, ударить?!»

Аналогично и изменение, произведенное автором несколько ранее: вместо слов «степень этого увлечения и сле-

дует определить по закону», появились слова «степень этого увлечения *мы* теперь и хотим определить по закону».

Варравин первого варианта хитро прячется за абстракции закона и казуистику бюрократии. Варравин второго варианта прямо говорит, что все — и закон и судопроизводство — у него, Варравина, в кулаке, а следовательно, дай! Варравин первого варианта ведет искусную, тонкую и осторожную игру, Варравин второго варианта решительно наступает, как говорится, берет за горло.

По этому же принципу обострения ситуации редактирует автор текст реплик Муромского. И Муромский теряет некоторые ценные, казалось бы, оттенки. Он уже не обличает лжесвидетелей с достоинством и превосходством старого барина, не распространяется о том, что повар Петрушка «негодяй», которого он дважды хотел сдать в рекруты, а Расплюев «шулер, бродяга, обитатель острогов», он уже не иронизирует, что на таком «органе правительства», как полицейский Лапа, «за десять целковых что угодно сыграет». До иронии ли Муромскому, когда здесь, сейчас, сию минуту решается его судьба, участь его дочери, когда под угрозой самое его существование, его честь? Некогда ему и сокрушенно цитировать евангельское «со беззаконными вменися», — все это безжалостно, с редчайшей писательской самоотверженностью вычеркивается Сухово-Кобылиным. Варравин наступает — Муромский отбивается, — отбивается энергично, отчаянно. Он уже не удивляется («Ну как же это?») в ответ на слова Варравина о «собственном сознании», а «с жаром», категорически, немедленно отвергает их. «Никогда!..» Он уже не разъясняет: «Да не говорила она...» — а решительно, убежденно, активно отрицает: «Нет, она не говорила: моя ошибка!» И, наконец, он не спрашивает, сокрушаясь: «За что же так жестоко?» — слова: «Почему так жестоко?» — одним дыханием, криком вырываются из его груди.

Когда же Варравин, запугав его до предела, прямо указывает на себя как на человека, от которого все зависит, когда он упоминает о весах, на которых Фемида «варварка, торгует», — Муромский вдруг испытывает даже облегчение, обнаруживая возможность выхода из ситуации, которая только что казалась безвыходной для него.

Это и есть победа Варравина, это и есть полное поражение Муромского.

Стоит перечесть явление шестое второго действия в его

окончательном, завершенном виде, чтобы подивиться мастерству драматурга и убедиться в полной оправданности всех принесенных им жертв.

Варравин и Муромский — наглая чиновничья сила и пылкое, но беспомощное благородство — воплощены в этом кратком столкновении с огромным темпераментом и остротой, достигнутыми ценой предельной концентрации действия. Пружина затянута до отказа. Умение довести напряженность до этого предела и составляет ценнейшую особенность драматургического таланта.

Но, чем больше совершенствовал автор свою пьесу, тем большее сопротивление она встречала. В 1869 году Сухово-Кобылину удалось издать всю трилогию, но «Дело» на сцену все еще не пропускали. В 1876 году автор в третий раз представил «Дело» в цензуру. Цензор Никльгейм, находя, что в пьесе заключена «возмущающая правда», которая при постановке на сцене непременно произведет «глубокое и потрясающее впечатление» потому, что в интриге участвуют «высокопоставленные лица», без колебаний опять запретил «Дело»¹. Только в 1881 году — то есть через двадцать лет после завершения — «Дело» было разрешено к постановке с многочисленными купюрами.

Не подлежит никакому сомнению, что роль Муромского в «Деле», как и в «Свадьбе Кречинского», Сухово-Кобылин предназначал Щепкину. Даже в перечне действующих лиц «Дела», характеризуя Муромского, он прямо ссылался на «простоту и непосредственность натуры, изваянной резцом покойного М. С. Щепкина». Щепкин не дожил до разрешения «Дела». Запрет цензуры, долгие годы не пропускавшей «Дело», сделал невозможной вторую творческую встречу драматурга с его любимым артистом и сценическим наставником.

САТИРИЧЕСКОЕ ОСМЕЯНИЕ «АРМИИ ЧИНОВНИКОВ»

Годы, когда писалось «Дело», были периодом окончательного формирования общественно-политических взглядов Сухово-Кобылина. Это время ознаменовалось в русском обществе волнениями и спорами по поводу предстоящей крестьянской реформы. Первое упоминание о связанных

¹ Н. В. Дризен, Драматическая цензура двух эпох, стр. 198.

с ней слухах мы находим в дневнике Сухова-Кобылина под датой 6 февраля 1856 года. «Первый слух,— записал тогда драматург,— о реляции государя, чтобы дворянство подумало об освобождении крестьян» (219). Впоследствии этот проект неоднократно привлекает внимание писателя.

Отдавая себе отчет в том, что многомиллионная крестьянская масса ждет освобождения от крепостнического рабства, писатель в своем дневнике высказывает определенное сочувствие к планам раскрепощения. Весьма показательна в этом смысле запись от 5 апреля 1858 года:

«У Афремовых люди рассказывают, что черные короли пришли, что они взяли белого царя в плен за то, что он всякий месяц откладывает освобождение крестьян».

Другая крестьянская сказка, записанная Сухово-Кобылиным в тот же день, звучит еще более определенно. В ней со всей остротой ставится вопрос о земле — о том, что освобождение крестьян без земли было бы пустой фикцией.

«...Царю подали у подъезда коляску, а Константин вышел — взял да лошадей и развожжал. Царь вышел, сел, — «ну» — говорит, — а кучер говорит ему: «нельзя ехать, лошади развожжены». А Константин стоит в стороне, подперся этак, и говорит: «вот, говорит, как без вожжей нельзя ехать, так и крестьянину нельзя быть без земли».

Наконец, третья крестьянская сказка, приведенная в этой же записи драматурга, показывает, что писатель отчетливо понимал, кто держится за крепостнические привилегии.

«Царь вышел гулять и гуляет. Вдруг подходят к нему мужички — все в кафтанах и в бородах — и говорят ему: «Мы вот тебя пришли просить, чтобы нас от помещиков не брать, мы — говорят — от них отходить не желаем. Только царь и пометил: «Взять, говорит, их под караул», — как взяли — он глядь, у них борода-то и поотвалились, — и все это были переряженные дворяне».

Сухово-Кобылин с возмущением замечал, что «ни один из министров и петербургских грандов не токмо не желают освобождения, а даже препятствуют ему» (228-а).

Полагая, что «России предстоят смуты и тяготы великие», писатель снова и снова возвращается к волнующей его мысли о пороках и разложении дворянства. С наибольшей, пожалуй, яркостью говорит об отношении Сухово-Кобылина к господствующему сословию России его дневниковая запись от 17 августа 1856 года, посвященная торже-

ственному въезду царя Александра II в Москву. Вот как повествует Сухово-Кобылин об этом событии:

«В два часа началось шествие. Впереди ехали жандармы, затем придворные лакеи, потом конвой государя. Чернел в кольчугах азиатский полуэскадрон. Линейские синие казаки, донские казаки, синие атаманские казаки. Потом депутаты государевы: черкесы, бухарцы, киргизы, калмыки, грузины, гурийцы и, наконец, знатное русское дворянство верхом. Рядом, за этими вольными народами, за этими крепкими натурами, энергическими лицами тащились бесшляпые, гадкорое, жирные и худые, подлоvidные, изнеженно-гнилые русские дворяне и два Робер Макара — Андрей Борисович Голицын и Владимир Сергеевич Голицын. Я закрыл лицо руками. Рядом с кольчугами, копьями, шашками и южною красотою костюма гурийского ехал кварталнoобразный и подлобедный дворянский мундир.

За ними ехали кирасиры и потом государь и его свита. Он был на бело-серой лошади не очень большого роста, и немедленно за ним густою толпою великие князья в разнообразнейших формах — все это составляло безразличную массу. Свита была страшная, до 200 человек. Впереди их ехал Государственный Совет и придворные в золотых каретах. Четыре кареты были нагружены Государственным Советом и министрами. Сколько в этих четырех золоченых ящиках было соединено грязи, гнили, подлости и совершенных, и имеющих быть совершенными, интриг. Я тут же назвал это отделение шествия Монкофоном и упрекал оберцеремониймейстера, зачем за ними не везли цугом же громадную кисолету с куревом для очищения заражаемого Монкофоном воздуха... Народ кричал «ура», но умеренно» (219).

Эта запись знаменательна во многих отношениях. Характерно прежде всего, что в отличие от большинства своих современников-дворян Сухово-Кобылин не проявил никакого восхищения и пиетета перед Александром II. Он ограничился лишь равнодушными констатирующими замечаниями: «был на бело-серой лошади», «ехал шагом, часто приподымая руку к козырьку», «смотрел довольно строго направо и налево», и т. п. Что же касается Государственного совета, министров — вообще всего российского правительства, то отношение к нему Сухово-Кобылина проникнуто яростным гневом, брезгливостью, отвращением. Со

всем своим огромным темпераментом обрушивается он на «грязь, гниль и подлость», соединенную в четырех золотых каретах, утверждая, что эта часть шествия «заражала воздух».

Столь пылко обличая высшие правительственные органы дворянского государства, Сухово-Кобылин не щадит и самое дворянство — разложение, гибель некогда сильного сословия видит он в этих лицах — «жирных и худых», «подловидных», «изнеженно-гнилых». «Дворянство разоренное, обносившееся, обрюзгшее и гнилое» приводит писателя в негодование.

Это негодование сквозит и во многих других дневниковых записях тех лет, посвященных дворянству, — его экономическому положению, его судьбам.

«Вообще партии дворянства пьяны...», «общее мнение, что дворяне разорены...», «настроенность дворянства есть уныние» — так характеризует дворянство Сухово-Кобылин.

Более всего возмущают его дворяне, которые «бросили быть помещиками — ибо надо трудиться — и все поделались должностными людьми, чиновниками, тунеядцами, мироедами». «Дворянство, — пишет он, — превратилось в праздное, безобразное и никакому контролю не подлежащее чиновничество — и тунеядствует или лучше дармоедствует...». «Это, — беспокоится Сухово-Кобылин, — проникнет скоро в сознание масс, которые не минуют его устранить».

Резчайшим образом критикуя дворянство, Сухово-Кобылин, однако, будучи сам дворянином, помещиком, упорно думает над тем, как спасти этот деградирующий класс, как вернуть ему былое величие. И единственный выход он видит в рациональном, деловом ведении хозяйства. Дневники писателя, в которых многие страницы посвящены его попыткам наладить в своем имении образцовое хозяйство «на английский манер», показывают, что эти свои идеи Сухово-Кобылин старался осуществить на практике. То голова его «занята проектом плотины» и мыслью «пустить все механизмы завода водою», то он обеспокоен удобрениями, то сельскохозяйственными машинами. В этом смысле Сухово-Кобылин очень напоминает Дмитрия Павловича Голохвастова, уже известного нам по описанию в «Былом и думах» Герцена, который «правильно осмотревши Европу и выучившись по-английски, возвращался вооруженный планами девонширских ферм и корнвельского конского завода... Морем плыли сеяльные и веяльные ма-

шины, необыкновенные плуги и модели всяких агрономических затей». Этот Голохвастов, по словам Герцена, «давал английское воспитание жеребят, от русских родителей рожденным...». Почти все сказанное о нем с известным правом может быть отнесено и к Сухово-Кобылину, также стремившемуся научиться рациональному хозяйничанью за границей.

Однако эти стремления, получившие отражение в «Деле», в образе Нелькина, не приводили к обнадеживающим результатам. Дворяне продолжали разоряться, зато преуспевали представители все укреплявшейся буржуазии — купцы, предприниматели, заводчики, финансисты, откупщики.

Наступающая буржуазия никогда не казалась Сухово-Кобылину силой, способной привести Россию к культуре и прогрессу. Страницы его дневника пестрят многочисленными выпадами против купечества и предпринимателей. Записи эти свидетельствуют о том, что Сухово-Кобылин тонко подмечал все детали сложного процесса возникновения новых общественных отношений, более того, понимал закономерность этого процесса, однако, как дворянин и помещик, не без доли наивности полагал, что возглавить этот процесс, лидировать в нем должно было бы дворянство. Отмечая в то же время, что «дворянство» и «род» — «уже улетучившиеся понятия», он приходит к печальному выводу: что «все значат деньги», что купцы «за своими загородками и конторками суть магнаты и персоны — остальные уже парии». По его мнению, у власти постепенно оказывается «самый ничтожный и бесчестный класс, это оные люди денег и копеек — *des Finances* — русские финансисты и купцы». Он замечает, что в Москве «переход» к власти финансистов уже «совершился», и сожалеет об этом. «Все они бездельники и подлецы. Из денег они выносят всякое обращение — всякое пренебрежение, всякую грубость».

Среди «постылого и ничтожного купечества» особенно возмущают Сухово-Кобылина откупщики — обладатели привилегий на торговлю водкой.

Сущность новых, буржуазных отношений, их цинизм и лицемерие с большой яркостью запечатлены в следующих строках дневника, посвященных поступку миллионера-откупщика В. А. Кокорева, нажившего огромные деньги во время Крымской войны и «пожертвовавшего» мизерную сумму в пользу моряков севастопольцев.

«Особливо трогателен,—саркастически комментирует Сухово-Кобылин,—его земной поклон севастопольским морякам. По этому случаю я заметил, что во всех подобных случаях откупщики более прочих отличаются у нас на Руси самыми живыми чувствами патриотизма. Обобрав крещеный народ и составивши миллионы из грошей, пропитых именно теми, у кого этот грош последний, пустивши по миру целые области, они всегда изъявляют особенную готовность пожертвовать несколько тысяч рублей для бедных, на приюты детей пропившихся обывателей и вообще на все патриотические цели, находящиеся в распоряжении правительства,—трогательное зрелище!

Никогда я не прохожу мимо зеркальных окон и трехэтажных палат откупщиков Рюмина, Кошелева, Бородина, Воронова и др., чтобы не подивиться, как из малого составляется большое, и не размыслить, сколько должно было пропитаться и отпиться мужиков, чтобы эти кварталы и чарки, совокупь вместе, составили эти палаты,—сколько пропито и запито дарований, способностей, здоровья, сил,—сколько кочергою и оглоблею бито жен, невесток и всей фамилии, чтобы эти патриотизмом проникнутые сыны отечества, подъезжая на паре серых к дому Градоначальников, по движению их сердец, приносили на алтарь отечества свои жертвоприношения, цветущие на их толстых и жирных шеях всякого рода красненькими и зелененькими ленточками» (219).

Наибольшее недовольство Сухово-Кобылина вызывало проникновение в русскую торговлю и промышленность иностранного капитала. Он с раздражением замечал, что иностранцы «завладели в Москве всей торговлей и почти всею промышленностью. Иностранцы, то есть преимущественно немцы,—совершенное падение дворянства! — претендуют составить высший класс, который ни с кем из русских знаться не хочет».

Отмечая разорение дворянства, обличая пороки купечества, Сухово-Кобылин не менее критически настроен был и по отношению к духовенству. Любопытна запись в дневнике, дающая характеристику одному из священников:

«Попа нет — поп сбежал. Говорят, что он таскается по округе и собирает подачки. Вообще этот поп истинный шаман. Он приобщает святых тайн все равно что воду пить дает... Этот поп, подобно многим нашим попам, идолопоклонник, но еще не христианин. Например, он сочиняет

всякие молитвы к Казанской божьей матери и просит ее специально о моем здравии, благоденствии, об успешной работе сахарного завода и так далее.

В данном случае речь идет о частном явлении, но в другой своей дневниковой записи драматург иронически говорит уже о «безверии служителей алтаря».

Однако все гневные слова, высказанные Сухово-Кобылиным в адрес дворянства, купечества, духовенства, бледнеют перед его ненавистью к чиновничеству.

Пройдя тернистый путь обвиняемого в процессе, всячески затягивавшемся и запутывавшемся взяточниками, Сухово-Кобылин на себе самом испытал тот закон бюрократии, который он формулировал в дневнике:

«Отличительная черта чиновника в том и состоит, чтобы справедливости или лучше положительного закона ради попирать справедливость. От этого это попирательство так легко и родственно превращается во взятку».

Эти слова Сухово-Кобылина показывают, что он сумел почувствовать и довольно верно понять самую сущность бюрократии, гениально препарированную Марксом в его труде «К критике гегелевской философии права». Маркс писал:

«Бюрократия» есть «государственный формализм» гражданского общества. Она есть «сознание государства», «воля государства», «могущество государства», как особая корпорация («всеобщий интерес» может устоять, как «особый интерес», против особого интереса лишь до тех пор, пока особое, противопоставляя себя всеобщему, выступает в качестве «всеобщего»). Бюрократия должна, таким образом, защищать мнимую всеобщность особого интереса, корпоративный дух, чтобы спасти мнимую особенность всеобщего интереса, свой собственный дух. Государство неизбежно остаётся корпорацией, пока корпорация стремится быть государством). Бюрократия составляет, следовательно, особое, замкнутое общество в государстве.

[...] Так как бюрократия есть по своей сущности «государство как формализм», то она является таковым и по своей цели. Действительная цель государства представляется, таким образом, бюрократии против государственной целью. Дух бюрократии есть «формальный дух государства». Она превращает поэтому «формальный дух государства», или действительное бездушие государ-

ства, в категорический императив. Бюрократия считает самоё себя конечной целью государства. Так как бюрократия делает свои «формальные» цели своим содержанием, то она всюду вступает в конфликт с «реальными» целями. Она вынуждена поэтому выдавать формальное за содержание, а содержание — за нечто формальное. Государственные задачи превращаются в канцелярские задачи, или канцелярские задачи — в государственные. Бюрократия есть круг, из которого никто не может выскочить. Ее иерархия есть иерархия знания. Верхи полагаются на низшие круги во всём, что касается знания частных; низшие же круги доверяют верхам во всём, что касается понимания всеобщего, и, таким образом, они взаимно вводят друг друга в заблуждение.

Бюрократия есть мнимое государство наряду с реальным государством, она есть спиритуализм государства»¹.

Со страниц своего дневника тех лет, когда писалось «Дело», Сухово-Кобылин предстает перед нами последовательным разоблачителем пороков разлагающегося дворянства, купечества, духовенства, чиновничества — то есть всей опоры русского самодержавия.

Но именно чиновничеству посвящает он гневные, сатирические страницы «Дела».

Объясняется это, конечно, жизненным опытом Сухово-Кобылина. Вырвавшись из омута «светской жизни», он заклеил «свет» в «Свадьбе Кречинского». Вырвавшись из цепких лап крючкотворов-чиновников, он подверг их разоблачению и осмеянию в «Деле». Причем чрезвычайно важно заметить, что сатира «Дела» основана на совершенно точном и вполне конкретном воспроизведении тех порой фантастических порядков, которые реально существовали в департаментах и канцеляриях всевозможных ведомств, а особенно невероятные формы приобретали в судебном аппарате.

Герцен сказал о Гоголе: «Никто никогда до него не читал такого полного патолого-анатомического курса о русском чиновнике. С хохотом на устах он без жалости проникает в самые сокровенные складки нечистой, злобной чиновничьей души»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 270—272.

² «Н. В. Гоголь в русской критике», ГИХЛ, М., 1953, стр. 326.

Такой «курс» вслед за Гоголем страстно, темпераментно прочел в «Деле» и Сухово-Кобылин. Неоднократно уже справедливо отмечалось, что пьеса эта наиболее автобиографична среди других пьес трилогии. Сухово-Кобылин, сам прошедший по пути Муромского, изобразил его мытарства в чиновничьем застенке во всеоружии фактов и знаний, добытых собственным опытом.

Многие детали «дела» Муромского, как это уже показано исследователями, совпадают с деталями «дела» Сухово-Кобылина (сумма взятки, которую требует Варравин с Муромского, 30 000 руб., соответствует сумме, которую вымогал у Сухово-Кобылина следователь Троицкий; сроки ведения обоих процессов — Муромского и Сухово-Кобылина — идентичны; отдельные выражения прямо перенесены в текст пьесы из реальных допросов, которым подвергался драматург, и т. д., и т. п.). Но, разумеется, не эти прямо выхваченные из действительности детали позволили Сухово-Кобылину утверждать, что пьеса его «сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное дело». Имея в своем распоряжении «факты довольно ярких колеров», писатель, как он сам заметил, «ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел», но факты эти сумел осмыслить, обобщить, сконцентрировать и представить во всей их типичности.

Всю значительность задачи, которую поставил перед собой Сухово-Кобылин, обращая оружие сатиры против чиновничества, показывает нам ленинская оценка царской бюрократии.

«Ни в одной стране,— писал В. И. Ленин,— нет такого множества чиновников, как в России. И чиновники эти стоят над безгласным народом, как темный лес,— простому рабочему человеку никогда не продрасться через этот лес, никогда не добиться правды. Ни одна жалоба на чиновников за взятки, грабежи и насилия не доходит до света: всякую жалобу сводит на-нет казенная волокита. Голос одинокого человека никогда не доходит до всего народа, а теряется в этой темной чаще, душится в полицейском застенке. Армия чиновников, которые народом не выбраны и не обязаны давать ответ народу, соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются, как мухи.

Царское самодержавие есть самодержавие чиновников. Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа

от чиновников и больше всего от полиции. Царское самодержавие есть самодержавие полиции»¹.

Характеризуя «гадкое» и «возмутительное» грабительство чиновников, Н. А. Добролюбов отмечал его издевательскую, демагогическую сущность: «Здесь дело постоянно идет об общих законах и прикрывается именем права и закона... Законов никаких никто не признает, честности никто в толк взять не может, ума не определяют иначе, как способностью нажиться, главною добродетелью признают смирение пред волею старших»².

В преддверии гражданских «реформ» вопрос о чиновничестве, прогнившем и распоясавшемся, стал предметом пристального внимания русских писателей. В 1856 году появились «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, содержавшие резкое сатирическое обличение чиновничества. Весть эта была замечена Сухово-Кобылиным и произвела на него такое сильное впечатление, что он даже читал ее вслух своим соседям по имению — Афремову и Зыбину. В его дневнике записано 12 сентября 1856 года — в период, когда обдумывалось «Дело»:

«...после обеда читал им (Афремову и Зыбину. — К. Р.) статью Щедрина «Губернские очерки» (из «Русского вестника»). Отличная вещь. Читал хорошо — не смеялся. Они умирали со смеху».

Нет сомнения в том, что «Губернские очерки» оказали сильное впечатление на Сухово-Кобылина в работе над «Делом». Впоследствии он неоднократно отмечал близость творческих принципов, положенных в основу «Дела», художественной манере Щедрина.

Через много лет, познакомившись с «Господами ташкентцами», он писал: «Читаю «Ташкентцы» Салтыкова — замечательное произведение по верности и свободе дикции и верности уязвляемых сторон России. Есть места поразительные — есть кое-что из «Дела». Заметно и здесь его влияние».

Оставляя открытым вопрос о влиянии произведений Сухово-Кобылина на творчество Щедрина (хотя показателен тот факт, что Щедрин вводил в свои произведения героев Сухово-Кобылина — Расплюева и Кречинского точно

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 6, стр. 334.

² Н. А. Добролюбов, Избранные произведения, М., 1935, стр. 255—256.

так же, как Сухово-Кобылин в первых вариантах «Дела» и «Смерти Тарелкина» вводил в эти пьесы гоголевских Хлестакова и Тряпичкина), отметим гораздо более существенный для нас факт восторженного восприятия произведений Щедрина Сухово-Кобылиным.

Именно в период окончательного завершения «Дела» — в январе 1869 года — Сухово-Кобылин констатировал в дневнике свой «разрыв с Гегелем... и решительный переход к социализму, как более разумному направлению».

Трудно, конечно, сказать, как именно понимал Сухово-Кобылин «социализм». Кроме того, впоследствии он снова с еще большим усердием тратил свои силы на переводы гегелевских философских трудов и на обоснование собственной, глубоко идеалистической «Философии Всемира». Но записи тех лет, когда писалось «Дело», записи, говорящие о том, что Гегель «стал врать и фальшивить», что Сухово-Кобылин «с Гегелем разладился», весьма знаменательны. Период, когда Сухово-Кобылин работал над «Делом», был периодом, когда писатель наиболее остро ощущал необходимость принять участие в общественной жизни страны. Высокое гражданское чувство острой заинтересованности в судьбах России, а также непримиримая ненависть к «армии чиновников» воодушевляли писателя, помогая ему творить сознательно, уверенно, смело. «Дело» завершалось в пореформенную эпоху, которая, как указал Ленин, была примечательна, в частности, «горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности»¹. Сухово-Кобылин со всем пылом страсти, всей силой своего таланта включился в эту войну.

Весьма характерно, что Сухово-Кобылин не примкнул к тем современным ему литераторам, которые писали о чиновничестве с реакционно-охранительных позиций и, по меткому выражению Салтыкова-Щедрина, ставили себе целью «утверждать утвержденное, защищать защищенное и ограждать огражденное». Между тем псевдоразоблачительные, мнимопрогрессивные произведения не только в изобилии появлялись как раз в годы, когда Сухово-Кобылин писал «Дело», но и пользовались порой шумным успехом.

В 1856 году на сцене появилась, например, комедия В. Соллогуба «Чиновник», в которой среди взяточников и

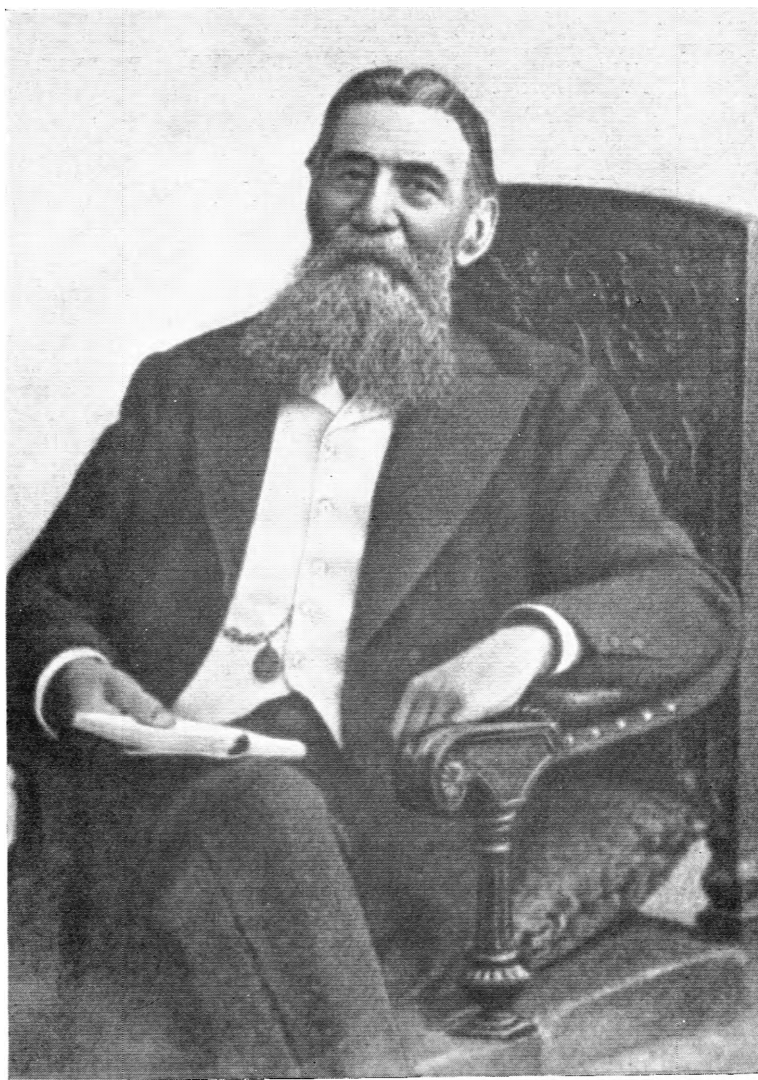
¹ В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 394.

лихоимцев изображен кристально честный чиновник Надимов, произносящий высокопарные монологи о высоком гражданском долге и чиновничьей добродетели. Через год была поставлена комедия Н. Львова «Свет не без добрых людей», причем это произведение, в котором «прямо и явно говорилось о всеобщем взяточничестве, подкупах и административном произволе», по словам автора «Хроники императорских театров» А. Вольфа, «просто всех ошеломило». Но и в этой комедии главным героем был «идеальный чиновник» Волков, торжествовавший победу над взяточниками и пространно разглагольствовавший о «добродетели». По такому же «успокоительному» стандарту были построены появившиеся затем пьесы «Мишура» Потехина, «Предубеждение» Львова, «Бедный чиновник» Дьяконова, «Надежда на будущее» Пивоварова и др. Авторы этих пьес, противопоставляя идеальных, «добрых», «хороших» и «отзывчивых» чиновников подлым взяточникам, крючкотворцам и вымогателям, изображали царское чиновничество в целом как хороший по идее государственный институт, справедливой и полезной деятельности которого мешает лишь недобросовестность некоторых его служащих. Именно поэтому их пьесы не встречали сопротивления цензуры и легко пропускались на сцену. «Всмотритесь пристальнее в характер этих обличений,— иронически замечал Добролюбов,— вы без особенного труда заметите в них нежность неслыханную, доходящую до приторности».

Зато «Доходное место» Островского, в котором разоблачение чиновничества носило подлинно гневный, сатирический характер, в котором образ Юсова приобретал значение широчайшего обобщения и обладал убийственной силой точно схваченной типичности, было накануне премьеры запрещено цензурой. Та же участь, как мы уже знаем, постигла и «Дело» Сухово-Кобылина.

Уже самый список действующих лиц «Дела» обнаруживал, что автор этой пьесы решил показать гнилость бюрократии на всех ступенях иерархической лестницы — от «Весьма важного лица», перед которым «все, и сам автор, безмолвствует», до «колес, шкивов и шестерен бюрократии», от «начальств» и «сил» — до «подчиненностей»¹. Этими

¹ В. Н. Всеволодский-Гернгросс высказывает верное, на наш взгляд, предположение, что мысль разделить действующих лиц на «начальства», «силы» и «подчиненности» навеяна Сухово-Кобылину «Всеобщей придворной грамматикой» Д. Фонвизина, где люди, «со-



А. В. Сухово-Кобылин.
С фотографии семидесяти годов



А. В. Сухово-Кобылин в своем рабочем кабинете в Кобылинке

«Данностями» «Дела» открыто подчеркивалось, что речь идет не о тех или иных частностях и неполадках в чиновничьем аппарате, но о всем государственном организме.

Засилье чиновников рисуется в «Деле» в полном соответствии с истиной, как неодолимое, всеобщее, всевластное. Выражения, которыми в тексте пьесы характеризуется чиновничество — особенно судебное, — пропитаны такой ненавистью, исполнены такой энергии и силы открытого гневного отрицания, что испуг, который вызвало «Дело» среди цензоров и критиков «охранительного» направления, становится вполне понятен. Сухово-Кобылин прямо пишет о целой системе взяточничества, о взятках, которые берутся «до истощения, догола» «под сению и тению законов, помощью и средством капканов, волчьих ям и удилищ правосудия, расставляемых по полю деятельности человеческой», о том, что в этом чиновничьем мире «изо всего может быть дело», выгодное вымогателям. Он устами Нелькина дает чиновнику такую характеристику: «Это не человек... Это тряпка, канцелярская затасканная бумага. Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек?! Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится». Образ действий чиновников описывается так: «Налетело воронье, набежали воры, запалили дом, растащили достояние...». «Позлащенный кумир», чиновник, «которому поклониться надо», вырастает в пьесе в страшную фигуру «антихриста — действительного статского советника», народившего «обильное и хищное» племя «больших и малых советников», которое «обложило» Россию со всех сторон.

Словно возражая тем драматургам, которые в порыве верноподданнической «нежности» силились в своих пьесах доказать, что «берут» не все, что есть среди чиновников светлые, честные люди, обязательно побеждающие козни взяточников, Сухово-Кобылин на вопрос Муромского: «Стало уже по твоему все берут?» — отвечает блестящей по меткости репликой Ивана Сидорова:

— Кому как сила.

И, отнимая у Муромского всякую надежду на то, что

ставляющие двор», делятся на «гласных» и «безгласных», а также «полугласных». «Гласные чрез одно отверстие рта производят уже в безгласных то действие, какое им угодно» (Д. И. Фонвизин, Избранные произведения и письма, ГИХЛ, М., 1947, стр. 194).

существуют лица, перед которыми, как перед лицом закона, «все равны», Иван Сидоров замечает:

— Да, как перед хлопущей мухи. Что мала — муха, что большая — все единственно.

Горе, причиненное чиновниками русскому народу, в пьесе прямо сравнивается с теми бедствиями, которые принесли ему нашествия татар и французов: «Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли». Глубокая скорбь о России, разоренной чиновниками, спаиваемой откупщиками, слышится в словах Ивана Сидорова: «А земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь, продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи не умытая, рогожей укрытая, с перепоею слабая».

«Судейцы наши,— говорит Муромский,— ведут уже не торг... а разбой».

И, наконец, самого большого темперамента достигает открытое обличение самодержавного строя в словах Нелькина:

— Вы посмотрите, разве мало честных людей страдает? Разве мало их гниет по острогам, изнывает по судам? Разве все они должны кланяться силе, лизать ноги у насилия?

Эта реплика, заканчивающаяся издевкой над «старым шутом-законом» в одном из первых вариантов пьесы, проносилась Лидочкой. Аполлон Григорьев назвал это место «декламацией» и советовал его сократить. Но Сухово-Кобылин, внимательно прислушивавшийся к советам известного критика, на этот раз с ним не согласился и только передал реплику Лидочки Нелькину. То, что Григорьев называл «декламацией», было ему чрезвычайно дорого и важно,— в этих словах содержится вся идея «Дела», пьесы, герой которой «кланялся силе», «лизал ноги у насилия» и погиб, не добившись правды. Эти слова как бы подсказывают вывод, к которому хочет привести автор «честных людей» России: силе, насилию надо противопоставить свою гордость, свою волю.

— Перестаньте честной головой бесчестному туловищу кланяться. Лучше будет!.. — прямо говорит и Лидочка.

Понятно, что такие призывы привели царскую цензуру в содрогание перед «Делом». Уже приведенный нами разговор Сухово-Кобылина с цензором Нордштремом, кото-

рый «напросто и прямо» заявил писателю: «Мы на себя руку поднять не можем», — показал, что замысел драматурга был сразу разгадан «охранителями» и, более того, вызвал среди них «раздражение», тревогу. Характерно, что Сухово-Кобылин по поводу запрещения пьесы Нордштремом заметил в дневнике: «Он сам генерал и обиделся. Думаю, его друзья-генералы просили». Очевидно, крамольная пьеса, еще не появившись ни в печати, ни на сцене, уже была достаточно широко известна и возможность ее обнародования могла даже заставить «генералов» оказывать нажим на цензуру, хотя вряд ли приходилось сомневаться в том, что цензура запретит «Дело».

В обращении «К публике», которое служит предисловием к пьесе «Дело», говорится: «Предлагаемая здесь публике пьеса «Дело» не есть, как некогда говорилось, Плод Досуга, ниже, как ныне делается, Поделка литературного ремесла, а есть в полной действительности сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное дело... Если бы кто-либо... усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий, то я объявляю, что имею под рукою факты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неверие, что я ничего невозможного не выдумывал и несбыточного не соплел».

«Факты ярких колеров» встают и перед нами, когда мы знакомимся с «правосудием» царской дореформенной России по показаниям современников, даже таких, как сам Николай I, который на заседании Государственного совета во всеуслышание сказал, что знает «о ябеде, о лихоимстве, о несуществовании полных на все законов или о смещении их от чрезвычайного множества указов, нередко между собою противоречивых»¹.

Известный адвокат Спасович так характеризовал дореформенный суд:

«Настоящего суда не было, а была одна только всевластная, всемогущая полиция... Расправа с подсудимым и начиналась и кончалась в полиции. В промежутке, для одной, как говорится, проформы, установлен якобы суд, заключающийся в том, что полицейское дело о подсудимом внесут в избу, на стол, покрытый зеленым или красным сукном, за которым усажены люди в шитых золотом мундирах. Эти люди, не спрося и не видав подсудимого, про-

¹ И. Гессен, Судебная реформа, М., 1905, стр. 46.

меж себя что-то поговорят, что-то пропишут, а затем передадут дело опять в полицию. Это был по имени только суд, заседали те же чиновные люди, озабоченные только тем, чтобы дело механически производилось не по совести, а по закону, и сильно остерегавшиеся, чтобы начальство против себя не восстановить».

А. Ф. Кони компетентно утверждал, что в судах «вершились иногда уголовные дела, содержание которых и теперь, по прошествии многих лет, волнует при знакомстве с ними и оставляет трудно забываемые чувства нравственной неудовлетворенности и оскорбленной справедливости»¹.

Судебное ведомство на протяжении многих лет возглавлял министр юстиции граф Панин, с которым Сухово-Кобылин сталкивался во время процесса об убийстве Деманш. О том, каков был этот «глава правосудия», красноречиво говорит следующее его высказывание по поводу телесных наказаний: «Такое наказание,— заявил Панин,— не только будет соответствовать общему чувству справедливости, но будет и полезно. Насчет детей, освобождению их от телесного наказания я не сочувствую... Такое наказание будет для них благодеянием. Почему их не высечь? Насчет женщин — тех, которые воруют и бьют других, следует тоже, мне кажется, сечь»².

Таков был министр. Герцен в «Колоколе» справедливо назвал его «сумасшедшим, который формализмом убил остаток юридической жизни в России», — таковы были, по терминологии Сухово-Кобылина, «начальства». Каковы же были «силы» и «подчиненности»? Какова была вся бюрократическая машина, изматывавшая и умерщвлявшая в своих канцеляриях-застенках «частных лиц»?

Сухово-Кобылин в «Деле» дал ответ на эти вопросы с потрясающей силой правды, «с кровью вырванной» «из самой реальнейшей жизни».

Пьеса эта вызвала страх лиц «власть имущих» не только потому, что в ней содержалось прямое, открытое, яростное изобличение и осмеяние чиновничества, но и потому, что это гневное содержание было заключено драматургом в удивительно простую, точно найденную, а потому доходчивую художественную форму.

¹ А. Ф. Кони, За последние годы, 1898, стр. 627.

² Н. А. Семенов, Освобождение крестьян в царствование императора Александра II, т. II, Спб., 1890, стр. 128.

Вопросам формы, вопросам художественного драматургического мастерства Сухово-Кобылин, работая над «Делом», уделял, как мы уже могли убедиться, самое пристальное внимание.

Мы уже видели, что он работал над «Делом» с чувством огромной ответственности. Именно в период создания «Дела» он кратко сформулировал свои взгляды на природу художественного творчества. В архиве Сухово-Кобылина хранится тщательно переписанный рукой драматурга на белом листке кратких выводов по этому вопросу, озаглавленный «Рецепт». Этот рецепт гласит:

«Авторство (или творчество) есть способность развить в себе напряженность, переполненность, избыток электричества, заряд; этот заряд превратить в представление или в мысль; мысль излить на бумагу, холст или воплотить в камень и такой общественный акт духа сдать в кассу Человечества.

Рецепт этот основан на наблюдении, что холостая пушка не стреляет.

Автор (или творец) должен быть заряжен, а не выхолощен. Пифагор требовал для того, чтобы хорошо говорить, — семь лет молчать.

А. Сухово-Кобылин» (217).

Эти мысли получили развитие в одной из дневниковых записей:

«Истинно естественное в искусстве не есть непосредственное, а напротив, что прошло через опосредствование трудом, рефлексом, что побывало в горне внутренней работы и там переплавилось в единый штык».

В полном соответствии с этими законами Сухово-Кобылин, «заряженный» богатыми, добытыми дорогой ценой впечатлениями вымогательского и оскорбительного процесса, подверг эти впечатления «опосредствованию» долголетним творческим трудом. Его непосредственные впечатления «переплавились» в «Деле» в «единый штык» гневной сатиры, направленной против царского чиновничества.

Вот почему на склоне лет Сухово-Кобылин мог с полным правом писать Минину: «Я эту челядь наказал кнутом». Вот почему он мог с удовлетворением говорить:

«Дело» — моя месть».

Обобщенные художественные образы чиновников в «Де-

ле» зачастую «срисованы» Сухово-Кобылиным с конкретных лиц, видных деятелей царского «правосудия».

Фигура Важного Лица, Князя весьма отчетливо напоминает, например, самого министра юстиции николаевских времен графа Панина, принимавшего участие в деле Сухово-Кобылина и хорошо знакомого драматургу. Один из современников, характеризуя Панина, заметил, что все его поступки и решения «определялись тем, с какой ноги он встал, в каком состоянии его пищеварение»¹. Именно этим свойством наделяет Сухово-Кобылин своего Князя, который «как буря ходит», пока «не готов». «... Буквоед-законник, бюрократ до мозга костей, формалист-рутинер, вдобавок педант-мизантроп, брюзга и деспот-самодур, с которым личные отношения были крайне неприятны»², сам говоривший о себе: «Я всю жизнь подписывал вещи, несогласные с моими убеждениями»³, — граф Панин никогда не пытался бороться против взяточничества чиновников, напротив, был целиком в руках ловких и наглых «сил» — крупных чиновников министерства юстиции, даже... «давал взятки по своим собственным делам»⁴. Министр юстиции в николаевской России — личность анекдотическая и страшная — был вместе с тем фигурой, вполне характерной для всей бюрократической машины самодержавия. Сухово-Кобылин запечатлел в своей драме наиболее типичные черты этого высшего чиновника — его буквоедство, формализм, упрямство, брюзгливость, глубокое равнодушие к «просителям».

Князь «на службе зверь». Он разговаривает заученными, готовыми формулами, каждая из которых представляет в своем роде блестящий манифест бюрократического цинизма. «Я защиты, сударь, делать не могу; я могу только рассматривать дело». «Объясните: только дело — а не страдания. Мы их не рассматриваем; на то есть врачебная управа». «Молитва относится, сударь, к богу, а не к делу». «Невинному, сударь, и оправдываться, а виновный у меня не оправдывается». «Мы, сударь, обязаны не ощущать, — а судить». «Мне нужна истина». «Я просительского красноречия, сударь, не признаю». Когда же эти холодные формулы надлежащего впечатления не производят, следуют

¹ Н. А. Семенов, Освобождение крестьян в царствование императора Александра II, т. II, Спб., 1890, стр. 668.

² Г. Джаншиев, Из эпохи великих реформ, изд. 5, стр. 13.

³ «Русская старина», 1891, № 11, стр. 158.

⁴ См. «Русская старина», 1888, № 12.

другие, более пылкие, но столь же заученные: «Мы вас в бараний рог согнем!» «Я вас в полицию отправлю!»

Образ Князя олицетворяет собой бездушные и безучастные бюрократической машины, которой управляют «силы», вроде Варравина. «Механику» управления Князем Тарелкин рассказывает Атуевой совершенно откровенно и беззащитно: «Он вашу-то просьбу с прочими отдаст секретарю: рассмотрите, мол, и доложите... Понимаете?... А секретарь передаст делать справки — мне».

Варравин, заверяя Князя, что решения чиновников «без рассмотрения вашего никакой существенности не имеют», прекрасно умеет направлять княжеское «рассмотрение» по выгодному для себя пути — «куда хочешь, туда его и поворачивай». Сухово-Кобылин несколькими тонкими деталями показывает нам, что Князь целиком в руках Варравина.

— Воспрещено законом,— говорит Варравин.

— Воспрещено? — удивляется Князь.

— Как же, ваше сиятельство, воспрещено.

— А ну... делать нечего,— тотчас сдается начальство.

Прямые подсказки Варравина Князю, то, что Князь пользуется случайными и нелепыми выражениями Варравина (такими, например: «несвязность в речах и черножелчие»), как готовыми и неизменными формулами,— все это подчеркивает зависимость Князя от его «правителя дел». Однако Сухово-Кобылин, вопреки ожиданиям зрителей и читателей, строит сюжет пьесы так, что именно Князь вдруг спутывает карты Варравина в той игре, которую «правитель дел» ведет с Муромским, вымогая у него взятку. По капризу раздраженного Князя Варравин вынужден направить дело Муромского на новое рассмотрение. Он пробует возражать, но Князь... непреклонен! «Ни-ни-ни... — грозит он,— сказал — к переследованию, и кончено!» Князя тут охватывает упрямство графа Панина, который отказывался исправлять даже описки в своих резолюциях¹,— упрямство, весьма характерное для чиновного «начальства», не желающего признавать факт своей полной зависимости от чиновных «сил». Упрямство это своей неожиданностью только подчеркивает повседневность покорности Князя Варравину.

В «данностях» «Дела» «начальства» не случайно отделены от «сил». «Начальства» — «знатные бары» — взя-

¹ См. «Исторический вестник», 1885, № 1, стр. 78.

ток не берут (— А на что им брать-то? Да за что и брать-то? — резонно спрашивает Иван Сидоров), но находятся в полной зависимости от взяточников и вымогателей — «сил». Именно потому перед «начальствами» «все равны», как «перед хлопущей мухой». Гурманы («есть здоров» — характеризует Сухово-Кобылин Князя), распутники («за клубничкой охотится»), «начальства» равнодушно зверствуют на службе, управляемые «силами».

На первом месте среди «начальств» в перечне действующих лиц «Дела» значится «Весьма важное лицо». Вместо характеристики этого лица Сухово-Кобылин пишет: «Здесь все, и сам автор безмолвствует». Многозначительность этой фразы побуждала некоторых историков и практиков театра считать, что она является указанием на особу «самого императора». Нам, однако, такое толкование роли Весьма важного лица представляется по меньшей мере необоснованным и спорным. Стараясь подкрепить это толкование, обычно указывают, что если Князь, согласно списку действующих лиц, «по службе тайный советник», то, значит, он министр. Весьма важное лицо стоит на иерархической лестнице выше Князя — следовательно, тут изображен уже сам царь.

Между тем единственный выход Весьма важного лица в последнем действии «Дела» решительно ничем не подтверждает этих догадок. Чиновники разговаривают с мнимым «царем» весьма свободно и, главное, привычно. Нет никакой чрезвычайности в его приходе. Правда, Тарелкин испуган, но не столько тем, что видит перед собой некое олицетворение высшей власти, сколько тем, что он застигнут на месте преступления...

Зато Живец, который чувствует себя на высоте положения, самым свободным и бесцеремонным образом указывает Весьма важному лицу на свои заслуги до тех пор, пока не раздастся раздраженное: «Хорошо. Только отстань». Если даже мыслимо представить себе Николая I распекающим... курьера Парамонова, то совсем уже нелепо звучат в устах царя слова: «Околотили вы мне руки с этими приемными днями». Какое царю дело до приемных дней в департаменте?

На наш взгляд, вернее будет предположить, что под Весьма важным лицом подразумевается, как это угадал и цензор Нордштрем, министр («Да кто же не поймет, что это министерство, министр, его товарищ, правитель дел

и т. д.)). Князь же — товарищ министра, что вполне согласуется с чином тайного советника, а Варравин, как это и отмечено в списке действующих лиц, «правитель дел».

Нам думается даже, что небольшая роль Восьма важного лица написана Сухово-Кобылиным с целью несколько прикрыть сходство Князя с графом Паниным. Создав точный сатирический портрет николаевского вельможи-министра, но понимая, что легко угадываемое сходство с оригиналом может помешать постановке пьесы, Сухово-Кобылин, вводя Восьма важное лицо «на должность министра», так сказать, понижает Князя, сводя его по иерархической лестнице на одну ступеньку вниз. Сути это не меняет. Наше предположение подтверждается тем, что существенных различий между Восьма важным лицом и Князем нет, — это, так сказать, две вариации одного образа. Короткая роль Восьма важного лица состоит из тех же напыщенных и безразличных формул бюрократического бездушия, которые столь характерны для речей Князя. Правда, Восьма важное лицо изъясняется более отрывисто и резко, как оно и подобает более высокому «начальству»: «Я оплошностей не терплю», «А он смотри!!», «Обыкновенно — по форме», «Пожалуй, и следствие — по форме». Но этой краткостью, отрывистостью речи Восьма важного лица и ограничивается различие между ним и Князем.

Среди «сил» внимание писателя наиболее занимает мощная фигура Варравина. Именно Варравин воплощает в пьесе наглую, грабительскую сущность чиновного взяточничества. Когда Иван Сидоров рассказывает легенду об «антихристе», который «вот на днях произведен в действительные статские советники — и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу», то он как бы прямо указывает на действительного статского советника Варравина. «Тридцать лет служу!» — подтверждает Варравин с гордостью. В лейпцигском издании «Дела» 1861 года в списке действующих лиц прямо, для довершения сходства с «антихристом», указывалось, что Варравин «имеет пряжку за 30-летнюю беспорочную службу». Впрочем, в каноническом тексте драмы осталось не менее отчетливое указание в роли Муромского: «Вот он антихрист действительный статский советник».

«Антихрист» понадобился Сухово-Кобылину, разумеется, не для придания фигуре Варравина оттенка некоего религиозного мистицизма. Напротив, вся роль Варравина

выдержана в уверенной реалистической манере. Подчеркивая, что этот «антихрист» «народил племя обильное и хищное — и все это большие и малые советники», Сухово-Кобылин стремится тем самым наиболее сильно выделить типичность Варравина, его, так сказать, изначальность, указывая, что в нем олицетворена самая сущность взяточничества, чиновнического разбоя. Варравин — основная наиболее типичная разновидность чиновника, все остальные чиновники, не отличаясь от него в существе своем, представляют лишь вариации того же отвратительного, ненавистного драматургу социального явления.

Характернейшая черта Варравина — его жестокость. Корыстны и циничны, алчны и грубы все чиновники, изображенные Сухово-Кобылиным. Но Варравин потому и превосходит их всех, потому и занимает среди них самое выгодное, самое заметное положение, что ему совершенно чужды все естественные человеческие побуждения. Его своекорыстие наиболее последовательно, его цинизм наиболее расчетлив, его алчность наиболее свирепа, грубость — наиболее деловита. Это — хищник опытный, уверенный, изворотливый, это — подлинный мастер вымогательства, артист в своем деле, художник взяточничества.

Ознакомившись с делом Муромских, он сразу решительно и точно ставит диагноз:

— По такому делу? Одна дочь! Вся жизнь. Тридцать.

И, только узнав, что имение Муромских продано, соглашается уменьшить сумму взятки до двадцати тысяч:

— Меньше двадцати тысяч дело не кончится...

После того как эта цифра названа, получить двадцать тысяч становится для Варравина не только целью его корысти, но и делом его «чести». Несколько раз Тарелкин предлагает ему сбавить сумму взятки, и всякий раз Варравин так, словно это от него не зависит, словно он подчиняется некоему неотвратимому закону, почти сокрушаясь, говорит: «Нельзя», «Я сказал нельзя». И хотя Муромский оказывается менее сговорчивым, чем ожидал Варравин, хотя вымогательство затрудняется неожиданным приказом Князя заново «переследовать» дело, — тем не менее Варравин не только не снижает, а еще возвышает сумму.

Все способы вымогательства — и самые элементарные и самые изысканные — ему известны, все они уже неоднократно испытаны им на практике. Трудности, встающие перед Варравиним, побуждают его только применять

к Муромскому новые и новые средства. Муромский упорствует — отказывается дать двадцать четыре тысячи, предлагает десять. Что ж, он бросится к Князю, попадет к нему именно в тот момент, когда «тот по залам разминается да содовую пьет», Князь «по своей натуре на него крикнет, так он опять у нас и будет». Этот план скрывается — что ж, тем хуже для Муромского: деньги он даст, а дело прекращено не будет. И Варравин грозит: «Жизнь и смерть! Деньги!.. Двадцать пять тысяч, как один рубль. Чтоб тотчас были! Без проволочек и шатаний...».

Легко заметить, что Варравин здесь говорит классическими формулами грабителя с большой дороги. Вся роль Варравина проникнута этим пафосом грабительства, энтузиазмом узаконенного разбоя. Сухово-Кобылин, кстати сказать, всемерно подчеркивает, что прекрасный актер, умеющий то изобразить бдительного поборника законности, то запылать огнем благородного негодования, то наиграть поддобоистрастное уважение к Князю, — Варравин, однако, силен именно уверенным сознанием собственной жестокости. Он умело играет перед другими, но никогда не играет перед самим собой. Более того, он не считает нужным скрывать свои побуждения и намерения перед собеседником, если только беседа ведется наедине, без свидетелей. В этих случаях у Варравина, опытного вымогателя и шантажиста, в разговоре всегда есть по меньшей мере три плана: первый план — истинные намерения Варравина, второй — версия, которая приготовлена для начальства, третий — угроза собеседнику.

Именно так построен уже цитированный нами разговор с Муромским в шестом явлении третьего действия «Дела». Первый план этого разговора — циничное требование взятки. Варравин называет сумму — тридцать тысяч, откровенно торгуется с Муромским, торгуется, как указывается в ремарках, то настойчиво, то нежно, то с иронией, то с мягкостью, то сухо... «Официальная» же версия этого разговора, версия «для начальства» очень проста: никакой торговли не было, никаких взяток Варравин не требовал — речь шла просто о том, сколько потребовал бы «приказный» с Муромского за это дело «в старину».

— Тысчонки бы три взял, — предполагает Муромский.

— Тридцать тысяч и ни копейки бы меньше приказный этот не взял, — возражает Варравин.

По внешней форме это вовсе не торговля по поводу размеров требуемой взятки, а просто невинная беседа о давних обычаях старины. Сам же Варравин — вовсе не вымогатель и взяточник, а строгий законник, и в ответ на слова Муромского о жестокости закона он саркастически замечает: — Извините, для вас не переменим.

Угрозы шантажиста — третий план разговора — все время проступают под его поверхностью, — это явные намеки на то, что все зависит от Варравина, на то, что закон, подняв меч, «спрашивает: куда же мне, говорит, Варравин, ударить?!» — на то, что решение дела зависит от того, куда оно «поведется», это — мрачные возгласы о «темноте», «качательности», «обуюдоострости» дела...

Еще более ярко эта система Варравина сказывается в его заключительном разговоре с Тарелкиным. Тарелкин знает, что Варравин деньги у Муромского взял, Варравин и не пытается скрывать это от Тарелкина. Он только сразу, «стиснув зубы» и «усмехаясь», обращает внимание Тарелкина на «официальную версию». Согласно этой версии, Муромский только пытался дать взятку, а Варравин... Варравин говорит: «Вы шутите — ведь я при вас ему ее возвратил... и за счастье почитаю, что на этот поступок решился». В свою очередь Тарелкин, совершенно не допуская и мысли о том, что эта «официальная версия» может быть правдой, сразу сознает ее сокрушительную силу и «бросается на колени»: «Матинька, ваше превосходительство, друг, душа, благодетель, — простите, богом умоляю, простите...». Но вместо «прощения» и денег следует страшная, подавляющая, затыкающая рот Тарелкина угроза: «Ведь я тихой смертью изведу... Знаете... Ведь я из брэнного тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет... Понимаете?..»

И Тарелкин «понимает»... Тут Варравин не лжет — душу он действительно «вынет»...

Образ Варравина приобретает в пьесе чрезвычайно крупный масштаб. Это — живое олицетворение наглого и жестокого чиновнического произвола, разбоя, вершащегося «под сению и тению дремучего леса законов». И драматург, лишая зрителей всяких иллюзий, особенно подчеркивает безнаказанность таких, как Варравин. Награбив огромные деньги, владея княжеской вотчиной, Варравин уже ничем не рискует: в самом неприятном случае его «оставят в подзрении — эка штука?» «Сахарный завод поставлю — по-

мещик буду, звание почетное...» — вот его будущее в самом худшем варианте.

Но мастерство вымогательства и грабежа доведено Варравиним до такой степени совершенства, что, какой бы сложный ни оказался случай, у него всегда «есть для таких случаев оборот». И потому он ничего не опасается.

Мастерство Варравина служит предметом зависти для всех остальных чиновников, изображенных в пьесе, в первую очередь для Тарелкина. Тут следует, правда, оговориться: Тарелкин вовсе не уступает Варравину в изобретательности, изворотливости, в измышлении самых изощренных способов вымогания денег у просителей. Скорее даже напротив — там, где Варравин действует по давно усвоенному и привычному шаблону, употребляя то один, то другой из своих проверенных «оборотов», там Тарелкин способен проявить своеобразную инициативу, выдумку, если хотите — «новаторство». Человек ожесточенный, гонимый жадностью и кредиторами по пути стяжательства, он способен и самого Варравина натолкнуть иной раз на безошибочный способ лихоимства, причем способы, изобретаемые Тарелкиным, восхищают своей воинствующей, беззаветной аморальностью и небывалым бесстыдством даже выдавшего виды «антихриста — действительного тайного советника». Это именно Тарелкин дает Варравину такой козырь, как угроза пригласить врачебную управу для медицинского освидетельствования Лидочки. Это именно Тарелкин тщательно подготавливает для Варравина такие изысканные «мнения» по делу Муромских, как «не-не-вероятно... что мог оказаться и ребенок», и т. д.

Не уступает Тарелкин Варравину и в дотошнейшем знании всей казуистической механики судопроизводства и вымогательства. Но силы и уверенности Варравина у Тарелкина нет.

Наглость Варравина смела, наглость Тарелкина труслива — вот почему Варравин страшен, а Тарелкин гадок. Варравин вызывает ужас, а Тарелкин — омерзение. При всей шаблонности своих приемов Варравин бесспорно умен. При всей своей изворотливости и хищности Тарелкин глуп. Одна только Атуева способна принимать его всерьез, восхищаться тем, что он «всю знать на пальцах знает», что он «совершенный комильфо», что он «связи имеет» и даже рассуждать о возможности этой «партии» для Лидочки. Но уже Иван Сидоров без всяких колебаний, едва

Завидев Тарелкина, говорит: «Понимаю, сударь, это здешний жулик». Чиновник Шило весьма откровенно напоминает Тарелкину о животных, у которых «головы нет», а «все тело — шея, вот их-то пресмыкающимися и зовут», прямо применяет к Тарелкину свою пословицу: «Не родись умен, а родись подлец».

Сам Тарелкин также вполне отчетливо сознает дистанцию, отделяющую его от таких уверенных мастеров взяточничества, как Варравин, и заранее предугадывает: «Оберет он меня, каналья, оберет, как липку; как обирал — так и оберет». Когда Варравин решается на свой последний в деле Муромского «оборот» — взять с Муромского деньги, но дела не сделать, — дерзость этого решения остается совершенно недоступной Тарелкину. Способный с восхищением понять или сам подсказать любую подлость, мечтающий «с мертвого шкуру снять», он не может понять той уверенности, той наглой смелости, с которой Варравин идет на риск. Тарелкин жалуется: «Как же это!.. Не понимаю... Не понимаю...». «Что же он такое сделать-то хочет?.. Нет, стало, глуп, не понимаю...».

Подчеркиваем: Тарелкин «не понимает» именно смелости Варравина, — любую его подлость он бы не только понял, но и просмаковал. И, когда Варравин идет на свой эффектно наглый «оборот», когда он «с благородным гневом» возвращает Муромского и при свидетелях «обличает» его в попытке подкупа, Тарелкин совершенно теряется. Почва уходит у него из-под ног. «Ваше превосходительство! Максим Кузьмич! Что вы?» — лепечет в испуге. «Потерявшись», «смешавшись», он беспомощно бормочет: «Я вот вам Христом распятым клянусь — ни-ни, никогда! Я их и в глаза не видал...». После этого да после того, как Варравин отказывает ему в «доле» и грозит «душу вынуть», Тарелкину остается только назвать себя «ослиной мордой», «глупой башкой», «дураком» и «чучелом».

Трусость Тарелкина где-то в глубокой основе своей уходит корнями в его безденежность, в его нищету. Вечно голодный, гонимый кредиторами, Тарелкин поневоле мелочен. В отличие от Варравина, которого всегда волнует крупный куш, Тарелкин думает о том, чтобы хоть сколько-нибудь сорвать с просителя, дабы заткнуть рты самым настойчивым кредиторам, преследующим его по пятам, осыпающим его бранью, плюющим ему в лицо, и насытить свою собственную утробу. Боязнь лишиться даже небольшой взятки

сковывает его, лишает его размаха, отнимает у него решимость. Сквозь всю пьесу Тарелкин проходит, боязливо озираясь, пряча лицо в воротник, — гонимый стаей кредиторов, которые его, «как зайца травят», ожесточенный, голодный, жадный. «Жизнь моя отравлена; дома нет покоя; на улице... и там места нет!!» — стонет он. «Это называют... дар неба; жизнь! Я непрочь: дай мне небо... жизнь, но дай же мне оно и средства к существованию». А средства к существованию, доступные Тарелкину, — это мелкие взятки, сорванные с просителей втайне от Варравина, это мелкие подачки начальства, а главное — долги, долги и долги. «Я только долгами и живу, от долгов и околею...». Вот почему он униженно и жалобно молит Варравина: «Будьте милостивы, выкупите меня разочек; не морите измором ради бога!» Сумма, которая Варравину кажется пустячной, для него представляется вожделенной целью. Вот почему, обсуждая вместе с Варравиним, сколько взять у Муромского, он проявляет известную умеренность и говорит: «Особенной массы нельзя...». Вот почему он советует Варравину соглашаться на «третью долю»: «Эх, ваше превосходительство! махнуть бы вам рукой...».

Не надо думать, однако, что бедственное положение Тарелкина изображается Сухово-Кобылиным с сочувствием. Устами Ивана Сидорова драматург прямо указывает, куда идут деньги, награбленные Тарелкиным: на «лаковые сапожки», «беленькие перчатки», на «суконце тоненькое английское», на «воротнички голландские», на извозчиков «первый сорт». «Театры им по вкусу», «к актрисам расположение имеют», — вот почему просители для них «оброчная статья», вот почему тарелкины и «берут» — «кому как сила».

«Особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится», Тарелкин мечтает «в щель какую в провинцию забиться» и поясняет: «только бы мне силу и случай, да я таким бы взяточником стал, что с мертвого снял бы шкуру; право бы снял — потому нужда!» Волчий закон всеобщего лихоимства Тарелкин не только одобряет, но и считает естественным и разумным законом природы. «Что ни говори, а я уважаю этот закон природы, потому многочисленные опыты показывают — был беден, ничего не имел — и вдруг богат...». Слово «богат» — самое заветное, самое любимое слово Тарелкина: «какое уве-

систое, точно оно на вате; богат,— восхищается он.— Приятно!»

И только потому, что нет у него «ни силы, ни случая», влачит Тарелкин жизнь мелкого пресмыкающегося в этом страшном чиновничьем мире, где «гадов несть числа». Хищник мелкий и злобный, «истрепавшийся» и «измотавшийся», он рядом с Варравиным и вместе с ним грабит «частных людей», о которых презрительно замечает: «Частный человек что? Частный человек — нуль!»

Фигура Тарелкина обрисована сатириком с едкой насмешливостью, с жестокой последовательностью: Блудливое, трусливое и наглое порождение всей системы царской бюрократии, Тарелкин вместе с Варравиным отражает самые существенные черты «армии чиновников».

Остальные представители этой «армии чиновников», изображенные в пьесе,— Живец, который «на поле чести» получил «несколько порций палкою и от этого, естественно», выдвинулся вперед; Чибисов, которого автор без всяких околечностей называет «вором»; Ибисов, «приятель всех и никого»; Шило, который «на всех и на вся смотрит зло», наконец, «колеса, шкивы и шестерни бюрократии» Герц, Шерц и Шмерц — дополняют целым рядом существенных оттенков правдивую картину коррупции, разложения и грабительства чиновников, написанную драматургом.

Все отношения в этом чиновничьем мире проникнуты взаимной ненавистью, завистью и подхалимством. Когда по канцелярии проходит Князь, Варравин «мелкими шагами спешит сзади и несколько бочит так, что косоносу своего хода изображает повиновение, а быстротою ног — преданность. У выхода он кланяется Князю прямо в спину...». Но наедине с самим собой Варравин высказывается о Князе без всякого почтения: «пойдет колобродить...», «взойдет ему на ум самая противоестественная блажь...». Тарелкин, который в глаза величает Варравина «другом», «душой», «благодетелем», за глаза называет его не иначе, как подлецом и канальей. В свою очередь, Шило называет Тарелкина подлецом и «пресмыкающимся», а Тарелкин его — «собакой». Живца Тарелкин именует «млекопитающим», а Живец его «свиньей», и т. д. и т. п.

В такой атмосфере взаимной ненависти чиновники сохраняют, однако, завистливое восхищение перед вымогательскими талантами своих собратьев и начальников. Все они — не просто жадные стяжатели, но и стяжатели «идей-

ные». Их увлекает не только грабеж как таковой, но и сама техника, мастерство ограбления. Наглые «хозяева жизни», они думают не только о том, сколько с кого взять, но и о том, как, каким способом взять. Самый процесс ограбления, раздевания человека представляет для них огромный профессиональный и «творческий» интерес: грабеж для них — единственная форма проявления таланта, изобретательности, своеобразно понимаемого «достоинства». Культ грабежа, на котором держится вся система чиновнического вымогательства, порождает восхищение «артистизмом», виртуозностью ограбления.

Когда Варравин рассказывает, каков был чиновник Антон Трофимович Крек («капитальной» была бестия», по характеристике Ивана Сидорова) и какой он был мастер по сравнению с нынешними чиновниками, то в его словах звучит искреннейшее преклонение перед этим классическим вымогателем, которому он, по мере сил, подражает. Тарелкин и Варравин вместе «тихо смеются» в восторге перед тем «артистом», который придумал пригрозить Муромским медицинским освидетельствованием Лидочки. Самое слово «артист» тут весьма показательно, — артистизм в понимании взяточников как раз и заключается в таком изоциренном шантаже. Когда Живец, урвав солидный куш из денег Муромского, с издевкой спрашивает Тарелкина: «Кто, батюшка, млекопитающее-то?» — то и тут звучит не столько злоба хищника, сколько гордость мастера, который «службу знает» и который презирает Тарелкина, снова упустившего свой «случай».

Ненавидя Варравина, Тарелкин все же относится к нему с восхищением, как робкий ассистент к великолепному хирургу.

Точно так же относился в свое время Варравин к Антону Трофимовичу Креку, который «никого не боялся, сказанное вершил». Память о своеобразном мастерстве этой «капитальной бестии» воодушевляет Варравина, и он с удовольствием вспоминает, как Крек его «голового взял» «и мял... долго мял, пусто ему будь». «Испил я из рук его чашу горечи; все терпел, ничем не брезгал; в чулане жил, трубки набивал, бегал и в лавочку — да!»

Словно переключаясь с Варравинным, рассказывает о своей горькой молодости Юсов в «Доходном месте» А. Н. Островского: «Года два был на побегушках, разные комиссии исправлял: и за едой-то бегал, и за пирогами, и

за квасом, кому с похмелья, и сидел-то я не у стола, не на стуле, а у окошка на связке бумаг, и писал-то я не из чернильницы, а из старой помадной банки. А вот вышел в люди».

Так они «выходили в люди» — унижаясь, чтобы потом унижать других, холопствуя, чтобы иметь холопов, терпеливо допозая до своих доходных мест и тогда-то уж показывая себя во всем блеске хорошо усвоенного мастерства, вошедшего в плоть и кровь хищничества.

Самая возможность таких отношений, когда ловкость мошенничества, мастерство вымогательства, искусство грабежа рассматриваются как высшие добродетели, уже свидетельствует о полной бесчеловечности и разнузданной жестокости чиновничьего мира. И то, что Сухово-Кобылин выявил эти отношения с предельной наглядностью, показывает высочайшую степень его художественного чутья, истинный блеск сатирического таланта автора «Дела».

Рядом с массивной фигурой «великого инквизитора» чиновничьих застенков Варравина примитивный и грубый грабитель экзекутор Живец выглядит менее опасным. Но и у Живца, не прошедшего всех искусов и испытаний выучки Крека, у Живца, служившего в прошлом в армии, есть своя сила. Сила эта в жадности, стихийной, обуревающей его, придающей ему поразительную наглость. Восхитительно возмущение, с которым Живец рассказывает о некоем подрядчике, по наивности вообразившем, будто от чиновника можно отделаться такими скромными дарами, как дюжина персиков или корзина малины. «Ну, судите сами,— волнуется Живец,— служил я в военной службе — что же мне малина? .. У меня дети, что же мне малина? .. Ведь я не млекопитающее?»

Именно нелепость тех аргументов, которые приводит Живец против «малины», обнаруживает всю силу его негодования. Нет, разумеется, никакой логической связи между его прошлой службой в армии, где он получил «несколько порций палкою», отчего, по ироническому замечанию автора, «естественно» «выдвинулся вперед», и пресловутой «малиной». И все же Живец по-своему «прав» — он просто понять не может, как рискуют ему, человеку, выдавшему виды, предлагать... малину. Его оскорбляет, волнует, возмущает подобная «нечуткость». Сам он до такой степени захвачен гложащей жадностью, что ему кажется странным и возмутительным, когда этой жадности не чувствуют и не

понимают другие. Бешеная ненасытность Живца придает ему решительность, отвагу, самозабвенную смелость. И он один с отчаянной храбростью схватывается с самим Варравиным,— более того, побеждает в этой замечательной и знаменательной схватке из-за денег Муромского.

Действует он столь же просто, сколь и решительно. Как только Муромский в отчаянии «кидает пакет с деньгами в Варравина» и «деньги рассыпаются по полу», Живец тотчас «подвигается к деньгам». Варравин «оттирает его» — Варравин, сам Варравин! — говорит ему: «Позвольте, позвольте...». Но Живец «жмет к деньгам» и с уверенностью одержимого возражает: «Нет, позвольте, ваше превосходительство, позвольте,— моя обязанность».

Слова тут решительно никакого значения не имеют. Живцу совершенно все равно, что говорить,— он знает одно: деньги он из рук не выпустит. Поэтому он просто механически повторяет слова Варравина. Варравин говорит «позвольте», и Живец говорит «позвольте». Варравин говорит «прошу», и Живец говорит «прошу», Варравин говорит «я должен сосчитать», а Живец только указывает на его карман и ядовито цедит сквозь зубы: «Вот тут-то сосчитайте...». Ухватившись за пакет с деньгами, они «с азартом» тащат его в разные стороны. «Что вы осмеливаетесь? ...» — шипит Варравин. «И не осмеливаюсь», — бессмысленно произносит Живец. И вдруг прорывается: «Не дам! Сам власть имею».

В этом «Не дам!» — весь Живец. Он «не даст», умрет, но не выпустит деньги из рук. Если бы и хотел, то не смог бы. Жадность его сильнее всякого здравого смысла, сильнее чувства опасности, сильнее инстинкта самосохранения. Вот почему скромный экзекутор противопоставляет свою маленькую «власть» власти всесильного действительного статского советника, чиновного генерала. Что генерал? Ударь в этот момент в Живца молния, он все равно не выпустил бы деньги из рук. Он «запускает руку в деньги», «сует деньги в карман», — и Варравин вынужден примириться, вынужден признать свое бессилие перед этой «мертвой хваткой». Впрочем, карманы Варравина набиты деньгами Муромского гораздо более туго, чем карманы Живца.

Особенность «Дела» заключается в том, что весь этот «чиновничий пляс» развивается в форме грубейшего надругательства над честной семьей Муромских.

Единственный из чиновников, выражающий сочувствие Муромским,— это желчный и несчастный Шило. Он один позволяет себе заметить, что дело Муромских, которое «пять лет тянут»,— «сущий вздор», что «избиение Муромских ровно ни на чем не основано», он ядовито называет Тарелкина «пресмыкающимся» и прекрасно знает, что вокруг него «все воры да грабители». Эти уколы Шилов раздражают Тарелкина, который хмуро предсказывает, что Шило «сломят шею», ругает его «собакой», а в разговоре с Варравиним прямо советует: «Его выгнать надо; он мне проходу не дает». Любопытно, кстати, что, характеризуя Шило, Тарелкин почти текстуально повторяет фразу Фамусова о Чацком: «Помилуйте; он карбонарий, он ничего не признает». (Фамусов говорит о Чацком: «Ах, боже мой! он карбонарий!»)

Но Шило, разумеется, не «карбонарий», не Чацкий и даже не Жадов из «Доходного места», с которым его нередко неосновательно сравнивают¹. Злобные обличения Шилов, обедающего через день и живущего в нетопленной квартире, уволенного уже из двух ведомств и ожидающего увольнения из третьего, его афоризмы («Не родись умен, а родись подлец», «лучше торговать сальными свечами, да не сальными делами»), оскорбляющие чиновников,— все это недорого стоит, потому что Шило «на всех и на вся смотрит зло», никаких идеалов у него нет, он ни во что не верит, и весь его протест против всеобщего воровства и несправедливости есть не более как результат личной неудачливости. Его злобные разговоры действительно обнажают суть чиновнических взаимоотношений, но Муромским от этих разговоров не легче. А перейти от разговоров к действиям Шило и не пытается.

Страдания Муромских и смерть самого Муромского, испускающего, по выражению автора, «последний вздох в чиновничьей клоповне», придают сатире Сухова-Кобылина глубокий и волнующий, гневный драматизм. Устами Нелькина сам автор говорит:

— Великую месть всякой обиде, всякому незаконному затаю я в сердце!.. Нет, не затаю,— а выскажу ее всему

¹ См., например, Н. Н. Кононов, Пьесы Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» и «Дело», «Ученые записки Рязанского пединститута», вып. 8, Рязань, 1949.

православному миру! На ее угольях накалю я клеймо и влеплю его прямо в лоб беззаконию!

Таким клеймом стала замечательная пьеса Сухово-Кобылина «Дело».

Сатирическая драма «Дело» представляет собой совершенно особенную, неповторимую страницу в истории русской литературы. Сценическая сатира у нас, как, впрочем, и в театрах других народов, чаще всего избирала форму комедии. Сухово-Кобылин в «Деле» предпринял новаторскую попытку использования в сатирических целях жанра драмы. Обладая высокоразвитым чувством комического и прекрасным пониманием законов комизма, Сухово-Кобылин в этом своем произведении на первый взгляд очень редко пользуется оружием смеха. Но впечатление это обманчиво. Хотя драматические ситуации пьесы нередко очень напряжены, хотя конец пьесы трагичен для ее главного положительного героя — Муромского, тем не менее на всем протяжении «Дела» автор с редкой последовательностью и настойчивостью проводит сатирическое осмеяние чиновничества. С высоты огромного превосходства, с высоты подлинного человеческого достоинства звучит, подобно колокольному звону, над всей пьесой гневный и грозный обличительный смех — смех сатиры.

Если «Свадьба Кречинского» богато насыщена юмором, то в «Деле» юмора нет — или почти нет. Ненависть, негодование, жажда мести воодушевляют писателя, и мягкая улыбка не появляется на его гневно сжатых губах. С его пера не сорвется шутка, целеустремленность разоблачения поглощает весь его темперамент, всю его энергию. Он знает в «Деле» только одну возможность смеха — смех издевательский, уничтожающий.

Именно на том основании, что юмор в «Деле» почти не присутствует, эту пьесу нередко отказываются признать сатирической. Ее называют то просто «драмой», то «трагедией без катарсиса». Между тем сатирическое осмеяние, на наш взгляд, вовсе не связано неразрывно с понятием юмора. Смех в сатире своеобразен, и его своеобразие давно уже занимает умы наших теоретиков и критиков.

А. В. Луначарский писал, что «... в социальной борьбе смех возникает там, где противник признается ничтожным. Смех наносит болезненные удары противнику, заставляет его терять уверенность в своих силах и, во всяком случае, делает в глазах свидетелей очевидным бессилие против-

ника... Смех может быть и убийственным, когда цель, которую автор ставит перед собой, есть сатира»¹.

Смех сатирика, следовательно,—смех издевательский, беспощадный, убийственный. Это гневный смех презрения и превосходства, силы и уверенности в победе над осмеиваемым.

Цель сатирического смеха — разоблачение, беспощадное и уничтожающее.

Даже когда в сатире преобладает «прямая ярость» («Дело» — лучший тому пример), смех, как справедливо замечает В. Ермилов, не исчезает, а «остается где-то в глубине... как выражение нашего возмущения, нашего гневного изумления»².

Нет сомнения, что сатира и юмор часто проникают друг в друга. Но нет сомнения и в том, что сатира и юмор отличаются друг от друга по крайней мере настолько, что отождествлять эти понятия нельзя.

Путаница понятий в сфере комического давно уже мешает не только теоретикам, но и практикам театра. Еще в 1929 году К. С. Станиславский с огорчением заметил: «Юмор... У нас в литературе и в театре еще не понимают этого слова. Драма — плачь! Комедия — смейся, хохочи. А есть юмор — улыбка сочувствия, улыбка ироническая... «смех сквозь слезы» — это еще одна разновидность жанра, сатира»³.

Как видим, К. С. Станиславский отделял юмор от сатиры и давал понятию «юмор» весьма определенное толкование.

«Юмор смеется сам над собою», — говорит Чернышевский. «Юмористическое расположение духа составляет смесь самоуважения и самоосмеяния...», смех юмориста — «горестная улыбка сострадания к себе и к людям»⁴.

Сатира смеется зло, смеется уничтожая, убивая, искореняя. Юмор смеется мягко, смеется беззлобно, исправляя, совершенствуя. Вот разница.

¹ А. В. Луначарский, О смехе, «Литературный критик», 1935, № 4, стр. 8.

² В. Ермилов, Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции, М., 1954, стр. 79.

³ Сб. «Вопросы режиссуры», «Искусство», М., 1954, стр. 106.

⁴ Н. Г. Чернышевский, Статьи по эстетике, М., 1938, стр. 214—216.

Говоря о смехе сатирика, мы заметили, что в основе его — гнев и презрение.

Может показаться, что тут есть противоречие, что гнев и презрение едва ли совместимы. Но суть дела заключается в том, что объектом сатиры служат явления внешне сильные, внешне могущественные, пороки, выдающие себя за достоинства, — это, естественно, вызывает гнев, желание разоблачить мнимую силу, мнимое достоинство, за которыми скрывается слабость, омертвление, фальшь, порок — все то, что заслуживает презрения, все то, что исторически обречено и бессильно.

Эту особенность сатиры имел в виду Герцен, когда писал, что смех считает «одним из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых»¹.

Гоголь справедливо видел свою заслугу в том, что, «лишивши картинного вида и рыцарской маски, под которою выезжает козырем всякая мерзость наша», он «поставил ее рядом с той гадостью, которая всем видна»².

Щедрин, по его собственным словам, раскрывал «те нравственные и материальные ущербы, которые несет человеческое общество благодаря господствующим над ним призракам»³.

Гневное разоблачение мнимой силы, мнимых достоинств определяет своеобразие комедийных средств сатиры.

Сатирически изобразить самодурство, жадность, тупость и ограниченность градоначальника можно по-разному — либо создав гиперболическую ситуацию, в которой обнаружатся все его качества, как это сделал со своим городничим Гоголь, либо гиперболизируя самые черты его образа, как это сделал, например, Щедрин с градоначальником, у которого «фаршированная голова», или с тем, у которого в голове «органчик». И в том и в другом случае перед нами гипербола — основное оружие сатиры, ее специфическое средство.

По словам М. Горького, В. И. Ленин считал, что в основе сатирического отношения к общепринятому

¹ А. И. Герцен, Полн. собр. соч., под редакцией М. К. Лемке, т. IX, 1919, стр. 118.

² «Н. В. Гоголь о литературе», М., 1952, стр. 163.

³ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XI, М., 1934, стр. 50.

«есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного»¹ (подчеркнуто мной.— К. Р.). Сатирическая гипербола как раз и заключается тем, что «выворачивает наизнанку», показывает алогизм, ненормальность того, что кажется привычным, обычным, нормальным, выявляет нестерпимость терпимого.

В основе приема гиперболизации — доведение того или иного явления до крайней, предельной его степени. «Ничто,— писал Щедрин,— так не подрывает известного принципа, ничто так не выказывает всей его ложности, как логическое доведение этого принципа до всех тех последствий, какие он может из себя выделить»².

В гоголевской «Женитьбе», которую сам автор назвал «совершенно невероятным событием в двух актах», нерешительнейший Подколесин из-под венца... выскакивает в окно. Этот поступок, невероятный для робкого Подколесина, по меткому замечанию В. Ермилова, «есть преувеличение, заострение его нерешительности, его решительность — апогей его нерешительности»³.

Точно так же использует гиперболу и Сухово-Кобылин. Третье действие «Дела» кончается тем, что «толпа чиновников с кипами бумаг, которые они от тесноты держат над головами», обступает Варравина.

Герц (скоро). Ваше превосходительство, у меня весьма спешные бумаги.

Варравин. Самонужнейшие?

Герц (складывая ему бумаги). Самонужнейшие.

Шерц (также складывая ему бумаги). Самонужнейшие, ваше превосходительство.

Все чиновники (вместе натываются с бумагами). Самонужнейшие.

Варравин (кричит). Тише! Что вы! Стойте! (Топает.) Больше ни одной бумаги не приму,— кончено!

Шерц (вывертывается из канцелярии и сваливает на Варравина целую кипу). Самонужнейшие, ваше превосходительство.

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, ГИХЛ, 1952, стр. 16.

² Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XI, стр. 386.

³ В. Ермилов, Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции, стр. 51.

В а р р а в и н. Ай!!.. (Исчезает под бумагами и кричит глухим голосом.) Стойте!! Вы моей смерти хотите!!..»

Ведомственная бумажная волокита тут предстает перед нами в глупом, смешном, с точки зрения бытовой достоверности, совершенно невероятном виде. Но в грубой наглядности этой сцены раскрывается вся удручающая нелепость канцелярских, чиновнических методов «делопроизводства».

Знаменитая «немая сцена», которой кончается «Ревизор», конечно, представляет собой смелое преувеличение сатирика. Гипербола тут заключена в самом «онемении» всех персонажей разом и в том, что «почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет» указанное Гоголем положение, и, наконец, в самих карикатурно выразительных позах действующих лиц.

Точно такой же характер имеет тоже «немая», но динамическая сцена появления Князя в «Деле»:

«По канцелярии пробегает дуновение бури; вся масса чиновников снимается с своих мест и, по мере движения Князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич мелкими шагами спешит сзади и несколько боцит, так, что косиною своего хода изображает повиновение, а быстротою ног — преданность. У выхода он кланяется Князю прямо в спину, затворяет за ним двери и снова принимает осанку и шаг начальника. Чиновники садятся».

В гиперболах Сухова-Кобылина, как видим, постоянно сказывается стилистическое единство его сатиры и сатиры Гоголя.

Подобные гиперболы, раскрывающие в заостренной, внешне невероятной форме существо тех или иных социальных явлений, очень часто навлекают на сатириков упреки в искажении жизненной правды. Между тем ни Варравин, исчезнувший под грудой бумаг, ни гоголевский городничий, увидевший вокруг одни свиные рыла, ни щедринский Градоначальник с фаршированной головой вовсе не грешат против жизненной правды, наоборот, они ее обнажают, выявляют силой преувеличения, силой гневного смеха.

Характерная черта сатирической гиперболы русских писателей-реалистов — ясность ее смысла. Сатирическая гипербола в высокохудожественных, правдивых произведениях всегда рационально объяснима. Более того, она активно ведет читателя и зрителя к смыслу явления, который имеет в виду раскрыть, разоблачить автор.

Сатирик занимает по отношению к своим зрителям и читателям позицию чрезвычайно активную и хочет быть понятым до конца: он художественными средствами зовет нас на борьбу, он внедряет в наше сознание ненависть к тому или иному пороку, убеждение, что этот порок искореним. Поэтому сатира не терпит расплывчатости, смутности, колеблющихся очертаний. Ее тенденциозность требует ясности.

Именно таковы, как мы уже убедились, гиперболы Сухово-Кобылина. Его преувеличения всегда сознательны и всегда доступны сознанию. Их гневная острота и сила способствуют восприятию заключенного в гиперболах смысла.

Охотно прибегая к преувеличению, Сухово-Кобылин обычно все же остается на твердой почве жизненных фактов. И, хотя эти факты на первый взгляд нередко кажутся порождением смелой фантазии, тем не менее почти все они почерпнуты из реальной жизни. Факт исключительный, необычайный, но все же имеющий место в реальной жизни и, при всей своей невероятности, характерный может в художественном произведении выступить как факт глубоко типический.

Приведем некоторые примеры. Атуева говорит, что дело Муромских «из присутствия в присутствии на ломовом возят». Казалось бы, это преувеличение — законный плод фантазии автора. Однако в книге И. Гессена «Судебная реформа» мы находим прямое указание на подобные факты: «Бывали дела, которые посылались в Сенат на нескольких подводках»¹. И. Бочаров, вспоминая о начале своей службы в сенате, рассказывал, что первое дело, которое ему поручили — «дело о Нежинском исправнике Зарудном», — содержало восемнадцать тысяч девятьсот шестнадцать листов и занимало «двадцать огромных томов». Дело было доставлено на двух ломовых, «навьюченных тюками, и при каждом из них по сенатскому сторожу»². Следовательно, преувеличение Сухово-Кобылина создано самой жизнью, оно опирается на конкретные, известные автору факты. От этого оно, конечно, не перестает быть гиперболой.

Кажется по меньшей мере нарочито запугивающим предсказание Тарелкина Атуевой о том, как примет ее

¹ И. Гессен, Судебная реформа, стр. 14.

² И. Бочаров, В правительствующем Сенате, «Русская старина», 1884, т. X, стр. 160—165.

Князь, если она дерзнет лично обратиться к нему с просьбой, «сама поедет и объяснит» суть дела. Тарелкин уверяет: «Введут вас в зал, где уже торчит человек тридцать просителей; вы садитесь на кончик стула и дожидаетесь». . . «Отчего же, сударь, на кончик? Я и во весь стул сяду», — возмущается Атуева. «Во весь стул не сядете, ибо — дело, сударыня, имеет! . .» — настаивает Тарелкин. И в нескольких фразах весьма выразительно набрасывает картину приема просителей, во время которого Князь никого не выслушивает, озабоченный предстоящими заседаниями, зваными обедами, операми, балами и своим геморроем, — а в лучшем случае отбирает у пришедших письменные жалобы, которые затем попадают в руки мелких чиновников — секретарю, столоначальнику и т. д. «Зачем же себя так беспокоить, — иронически резюмирует Тарелкин, — в существе достаточно только к столоначальнику и обратиться. . .».

Об этом очень красочно рассказал Герцен, запечатлевший в «Былом и думах» церемонию приема просителей Бенкендорфом.

В «приемной зале» Бенкендорфа А. И. Герцен застал «человек пять-шесть просителей; мрачно и озабоченно стояли они у стены, вздрагивали при каждом шуме, жались еще больше и кланялись всем проходящим адъютантам. В их числе была женщина вся в трауре, с заплаканными глазами; она сидела с бумагой, свернутой в трубочку, в руках; бумага дрожала, как осенний лист. Шага три от нее стоял высокий, несколько согнувшийся старик лет семидесяти, плашивый и пожелтый, в темно-зеленой военной шинели, с рядом медалей и крестом на груди. Он время от времени вздыхал, качал головой и шептал что-то себе под нос».

Фигура этого запомнившегося Герцену старика удивительно живо напоминает Муромского, явившегося в третьем действии «Дела» на прием к Князю «при орденах и с запиской, перевязанной ленточкой». Да и дальнейшая участь герценовского старика поразительно совпадает с горькой участью Муромского.

Когда в приемной зале появился Бенкендорф и начал обход просителей, он, по свидетельству Герцена, «очень мало говорил с ними, брал просьбу, бросал в нее взгляд, потом отдавал Дуббельту, прерывая замечания просителей. . . грациозно-снисходительной улыбкой. Месяцы целые эти люди обдумывали и приготавливались к этому свиданию,

от которого зависит честь, состояние, семья; сколько труда, усилий было употреблено ими прежде, чем их приняли, сколько раз стучались они в запертую дверь, отгоняемые жандармом или швейцаром. И как, должно быть, щемящи, велики нужды, которые привели их к начальнику тайной полиции; вероятно, предварительно были исчерпаны все законные пути,— а человек этот отделяется общими местами, и, по всей вероятности, какой-нибудь столоначальник положит какое-нибудь решение, чтоб сдать дело в какую-нибудь другую канцелярию. И чем он так озабочен, куда торопится?

Когда Бенкендорф подошел к старику с медалями, тот стал на колени и вымолвил:

— Ваше сиятельство, взойдите в мое положение!

— Что за мерзость! — закричал граф. — Вы позорите ваши медали! — и, полный благородного негодования, он прошел мимо, не взяв его просьбы. Старик тихо поднялся, его стеклянный взгляд выражал ужас и помешательство, нижняя губа дрожала, он что-то лепетал¹.

Разве не так обращался Муромский к Князю? «Рассмотрите, ваше сиятельство, богом умоляю вас, рассмотрите. Вопиющее дело!» И разве не так заканчивается сцена с Князем, в финале которой Муромскому «становится дурно — он качается?»

Сам драматург в 1886 году после визита к одному из царских министров писал сестре Е. В. Петрово-Соловово: «Народу бездна. Прочти, пожалуйста, сцену Тарелкина с Атуевой, где он объясняет, что такое приемный день у большого лица, — ну, это совершенно так — верная картина»².

Сухово-Кобылин не ошибся, когда под заголовком своей трилогии, столь щедро насыщенной смелыми преувеличениями, твердо начертал: «Писал с натуры». Такова уж была «натура», которой вдохновлялись и Герцен и Сухово-Кобылин.

Кульминационный момент «Дела», который сам Сухово-Кобылин называл «катастрофической сценой», в основе

¹ А. И. Герцен, Былое и думы, т. II, ч. IV, гл. XXVI, ГИХЛ, М., 1937, стр. 258—259.

² Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд 223 А-23.

своей содержит опять-таки реальный, хотя и редкостный, невероятный, но вместе с тем характерный факт. Получив взятку, Варравин публично отрекается от нее и обвиняет Муромского в попытке подкупить «правосудие». Невероятна, редкостна здесь смелость чиновника, наглость; с которой он, прямо глядя в глаза обманутому, становится в благородную позу.

Но случай, подобный описанному, произошел с самим Сухово-Кобылиным. «Одному крупному сенатскому чиновнику приходилось дать крупную взятку, Сухово-Кобылин и преподнес ему таковую в размере десяти тысяч рублей в форме тогдашнего билета опекунского совета, отпечатанного на весьма тонкой прозрачной бумаге. Он сложил его в шестнадцатую долю листа и вручил сановнику, пожимая ему руку при прощании. Сановник, по словам рассказчика, принял ее, как принимает доктор гонорар от пациента, в карман, а затем успокоил Сухово-Кобылина, уверив его в благоприятном для него исходе дела. Выйдя от него, Сухово-Кобылин пожелал удостовериться в справедливости слов сановника и познаться с подлинным делом в столе, где оно производилось. Прочтя доклад сановника, он нашел, что он существенно расходится с тем, что сейчас ему говорил сановник, а напротив того, заключает в себе против него улики. Тогда, сам по себе весьма горячий и вспыльчивый, Сухово-Кобылин ворвался в кабинет сановника. Произошла бурная сцена. Разгоряченный Сухово-Кобылин воскликнул: «Я крикну на весь департамент, что дал вам взятку, она у вас в кармане, у меня записан номер билета, вас обыщут!» Тогда сановник вынул из кармана сложенный билет и проглотил его! Картина!»¹

Эта-то «картина» отречения от взятки, творчески преобразованная драматургом, и легла в основу «катастрофической сцены» «Дела».

Стремление находить такие характернейшие факты в самой жизни было в высшей степени свойственно Сухово-Кобылину, который гордился тем, что свою трилогию «писал с натуры».

В русской литературе середины прошлого столетия «Дело» по достоинству занимает место рядом с сатириче-

¹ А. Рембелинский, Из воспоминаний старого тсатрала, «Театр и искусство», 1917, № 5, стр. 92.

скими творениями Щедрина. Следует, кстати, заметить, что много общего с «Делом» мы находим в «Тенях» Щедрина, драматической сатире, которая так и не была опубликована при жизни гениального автора. Слова одного из героев «Теней», Свистикова, похваляющегося тем, что «у нас одних входящих тысяч пятнадцать... Машина изрядная-с!», живо напоминают сухово-кобылинские «апартаменты какого ни есть ведомства», где чиновники засыпают друг друга грудями «самонужнейших» бумаг. Характеристика начальников, подобных Клаверову, которые «убьют человека мерами даже самыми учтивыми», тотчас ассоциируется со словами Варравина: «Ведь я из брэнного-то тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет...». Картина канцелярии в «Тенях» («кто на столе сидит, кто папиросу в зубах держит-с, кто об Армансах беседует-с») разительно напоминает начало второго действия «Дела», где некоторые из чиновников пишут, «другие позируют», где Тарелкин напевает арию и разговор идет о певцах Сальви и Марио, о «Гугенотах»... Та же «милая» беспечность разбоя, то же «беззаботное» легкомыслие грабителей... Бобырев говорит, что «попал в трущобу, в которой копошится гадина, и не знаю, где она кроется и куда хочет направить свое ядовитое жало», вызывая в памяти слова Нелькина об «особого рода гадине», «которая только в петербургском болоте и водится»...

Перечень подобных ассоциаций легко может быть расширен, особенно если привлечь к сравнению другие произведения Щедрина. Но в этом, на наш взгляд, нет необходимости. Идейное и стилистическое родство сатиры Сухово-Кобылина с сатирой Щедрина выступает в «Деле» с неоспоримой отчетливостью.

Не обладая гениальностью Гоголя и Щедрина, много уступая в политической сознательности Щедрину, Сухово-Кобылин, однако, предстает перед нами как верный ученик Гоголя и объективно — как союзник Щедрина в борьбе против царского чиновничества, суда, а в «Смерти Тарелкина», как мы скоро увидим, — и против царской полиции.

Выступая против чиновников и полиции, Сухово-Кобылин объективно принимал — всеми силами своего таланта — активное участие в борьбе против самого царизма, против самодержавия.

Вопрос о положительном герое сатирического произведения неоднократно становился предметом споров и дискуссий. Часто высказывалось мнение, будто свойственная сатире гиперболическая форма изображения действительности исключает самую возможность появления положительного героя среди действующих лиц сценической сатиры. Русская литература знает, однако, успешные решения этой сложной творческой задачи: достаточно напомнить образ Чацкого в грибоедовском «Горе от ума». Опыт Сухова-Кобылина, который вывел на сцену положительных героев и в «Свадьбе Кречинского» и в «Деле», также доказывает бесплодность каких-либо категорических решений этого вопроса.

Правда, как мы уже замечали, образ Нелькина в «Свадьбе Кречинского» оказался бледным, схематическим. Роль Нелькина в «Деле» сравнительно более велика, но по-прежнему недостаточно активна. Нелькин выполняет в этом произведении классические функции резонера: то ему рассказывают о событиях, которые автор считает необходимым довести до сведения зрителей, то сам он высказывает мысли, которые считает необходимым высказать автор. Но к чести Сухова-Кобылина надо заметить, что он пользуется этим «рупором» очень сдержанно и экономно, а когда все же говорит устами Нелькина, то говорит так смело, так решительно, так горячо, что слова его, пусть даже недвигающие вперед действие пьесы, обладают огромной силой публицистического воздействия на аудиторию, величайшей энергией открытого обличения. Характерно, что именно монологи Нелькина были предметом неослабного внимания царской цензуры, что сравнительно немногословный текст Нелькина неоднократно резали цензорские ножицы и перечеркивал цензорский карандаш. Именно в уста Нелькина вложена автором сокрушительная характеристика Тарелкина, которая звучит как обличение всего чиновничества: «Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек?!...» Именно Нелькин произносит перепугавшие цензуру и так и не прозвучавшие со сцены при жизни автора слова о честных людях, гниющих по острогам и изнывающих по судам, о «старом шути-законе», повесившем «себе на шею иудин кошель». Именно Нелькин называет царские законы «гнилью». Все тот же

Нелькин объясняет Муромскому суть его положения: «Вы в лесу!.. На вас напали воры,—над вами держат нож—о нет!.. Сто ножей!!!» Наконец, Нелькин произносит грозную сухово-кобылинскую клятву «влепить» «прямо в лоб беззаконию» накаленное на углях мести клеймо позора. Роль Нелькина завершается в пьесе патетическим возгласом: «О, правда! — святая, чистейшая правда! Этой любовью я весь горю, я полон ею, ею только — живу...».

Страстной любовью к правде проникнута вся пьеса, и эти слова Нелькина могли бы служить девизом ее автора.

И все же при всей обличительной страстности речей Нелькина фигура его остается расплывчатой, неконкретной. Образ его скорее угадываешь по некоторым намекам, чем видишь в драматическом действии. Нелькин, как сказано в «данностях» пьесы, «вояжировал — сложился». Следовательно, автор придает немалое значение пятилетнему пребыванию Нелькина за границей. Есть основания думать, что этот положительный герой «Дела», высказывающий мысли автора, в известной мере представляет собой и автопортрет драматурга. Дневники писателя, в которых многие страницы посвящены его попыткам наладить в собственном имении образцовое хозяйство на западный манер, часто перекликаются с репликами Нелькина в «Свадьбе Кречинского» и в «Деле». Если Герцен смеялся над помещиком, который «давал английское воспитание жеребят, от русских родителей рожденным», то Сухово-Кобылин долго склонен был в таком помещике видеть опору прогресса, будущее России. Он сам — и именно в годы работы над «Делом» — был таким помещиком. Вот почему он ставил Нелькина в пример другим дворянам и связывал его будущее с будущим Лидочки Муромской очень ясным намеком заключительной ремарки четвертого действия «Дела»: «Лидочка протягивает ему руку, он покрывает ее поцелуями, они выходят вместе».

Но гораздо сильнее, чем увлечение заграничными агрономическими нововведениями, проступили в образе Нелькина в «Деле» такие его высокие моральные качества, как честность, бескорыстность, самоотверженность. К сожалению, однако, и эти качества героя выражены чаще в его декларациях, нежели в его поступках. В развитии действия «Дела» Нелькина оттесняют на второй план гораздо более активные и прямо вовлеченные в драматический конфликт фигуры Муромского и Ивана Сидорова.

Образ Муромского, в «Свадьбе Кречинского» написанный с мягким, сочувственным юмором, обретает в «Деле» подлинно трагические очертания. Драматург как бы прощается в этой пьесе со своими недавними идеалами, с верой в патриархальное дворянство, тщетно пытающееся избежать пагубного влияния «города», то есть наступающей буржуазии, и спастись от разложения. Муромский, потерпевший поражение в борьбе с Кречинским, окончательно гибнет в паутине, сплетенной чиновниками. Сам Сухово-Кобылин так характеризует его судьбу: «Последний дворянин из числа тех, которые в злую годину 1812 года на полях бессмертного Бородина честно «приняли француза на грудь», испускает последний вздох в чиновничьей клоповне» (256).

Биография Муромского, с которой мы знакомимся в «Деле», в основных пунктах совпадает с биографией отца писателя, В. А. Сухово-Кобылина. Как и отец драматурга, Муромский участвовал в сражениях Отечественной войны 1812 года, был ранен, но в отличие от Василия Сухово-Кобылина, да, впрочем, и от Муромского из «Свадьбы Кречинского», Муромский в «Деле» предстает перед нами благородным, настойчивым борцом против судейского крючкотворства, чиновничьей кривды. В этой борьбе он проявляет прямоту и достоинство. Но, чем честнее, чем чище человек, попавший в лапы чиновников, тем вернее ждут его поражение и гибель.

Понять всю трагичность положения Муромского в «Деле» можно только тогда, когда, обратившись к историческим фактам, убеждаешься, что «в домах зажиточных или просто порядочных помещиков считалось неприличным (подчеркнуто мной.— К. Р.) говорить о тяжбах, бесконечный ход и перипетии которых обыкновенно содержались в тайне»¹. Муромский же, с его щепетильностью и обостренным чувством собственного достоинства, втянут в дело скандальное, громкое,— и он каждый день, каждый час мучительно страдает оттого, что имя его «в позоре».

Сухово-Кобылин подчеркивает, что те компромиссы, на которые соглашается в пьесе Муромский, всякий раз насильственно вынуждены долгими уговорами и давлением

¹ «Русская старина», 1884, X, стр. 156.

близких ему людей — Атуевой, Ивана Сидорова, даже Нелькина. Самому Муромскому никогда и в голову не приходит, что можно вступить на окольный, нечестный путь в борьбе за правду. Он просто не верит, что честный человек может быть принужден дать взятку: «правые, говорит, не дают, виновные дают». Письмо Кречинского, в котором изображена страшная картина целой системы взяточничества, вызывает у Муромского одно только недоверие. Чиновники нажимают на него, — «а он все упрямится, да так-таки упрямится, да и только». После восьми месяцев следствия, «таких мучений, что словами этого и не скажешь», после пяти лет судебной волокиты измученный Муромский все еще держится за свои принципы, все еще упорствует, но силы его уже подорваны. «... Сажу я на пепелище хилый, да вот уголья перебираю...» — грустит он в страхе, что «засудят; дочь мою, кровь мою засудят, чести лишат». Самое страшное для него — это лишиться чести, увидеть дочь свою в позоре. И перед ним возникает страшная дилемма, поставленная Варравиным: «Жизнь или смерть» — разорение или позор. Конечно, Муромский выбирает разорение. Наставляемый Иваном Сидоровым, он едет к Варравину, — едет, готовый дать взятку, едет неохотно, скрепя сердце, с отвращением, — всей своей чистой и честной душой он ощущает, что, спасаясь от позора, вынужден совершить позорный шаг — унизиться перед чиновником, вором, лихоимцем. И, хотя Иван Сидоров предупреждает его — «вы не супротивничайте и спору не заводите», — все же названная Варравиным сумма, выплатить которую означает разориться вконец, приводит Муромского в содрогание. Он отказывается: «Так нет! Не отдам!.. Еду! К кому ни есть еду! Лбом отворю двери, всю правду скажу!»

И вот Муромский перед Князем, про которого говорят, что он «справедливый человек, нелицеприятен», что перед ним «все равны». Этот человек — его последняя надежда, его последняя вера, и этот человек встречает его стандартными формулами бюрократического равнодушия, «поднимая глаза к небу и потирая желудок», «тоскуя», сбивая Муромского с толку нелепыми вопросами и... ничего не понимая. «Что это! — говорит «справедливый» Князь. — У него дочь; дочь он будто сменял на быка — сомнительно; быка съел — верю; а бык жив! — не верю!»

Это смешно, но и страшно. Муромский оказывается перед жестокостью глупой, бессмысленной — перед человеком, от которого все зависит, но которому ничего не втолкуешь! Муромский «заступает» Князю дорогу, он говорит «настойчиво и горячо», но все напрасно — Князь «тоскует» и «хочет идти». Тут Муромский теряет самообладание. Он дерзко просит избавить его от «губительного судопроизводства». Он кричит: «Да что вы все говорите — закон, закон, вы посмотрите, в чьих он руках? — вон у палача в руках — закон-то — кнут!» «Они в голову ранены», — успокаивает Князя Варравин. «Нет, чиновник, я в сердце ранен!» — подымает голос Муромский. В гневе говорит он: «Нет у вас правды!» — и обличает судейцев, которые «ведут уже не торг, а разбой», которые «крюком правосудия поддевают» честных людей за сердце и мучают их...

Но все напрасно. Чиновники глухи к человеческим страданиям. И в пятом действии «Дела» Муромский с последними деньгами в руках приходит в канцелярию Варравина — идет прямо в капкан. Происходит «катастрофическая» сцена. Варравин публично обвиняет Муромского в подкупе. Потрясенный Муромский, «совершенно забывшись», произносит страшные, предсмертные слова, клеймящие чиновников: «Разбой! Муромские леса!.. Разбой... Здесь... Грабят!.. Я вслух говорю — грабят!!!»

Но в «чиновничьей клоповне» — «все одна шайка», и этот призыв о помощи так же не достигает цели, как и вопль Муромского: «Ведите меня к моему государю!.. Давайте сюда жандармов!.. полицейских!..»

Нет ни государя, ни жандармов, ни полицейских!.. Государство молчит — молча, бесчувственно и равнодушно смотрит оно на дневной грабеж, на разбой чиновников. Муромский гибнет.

Эта «катастрофическая» сцена производит потрясающее впечатление именно беспомощностью, беззащитностью Муромского. «Под сению и тению дремучего леса законов», с молчаливого благословения всего государства, от императора до курьера Парамонова, вершится наглая расправа над честью, человеческим достоинством и правдой.

Как тут не вспомнить снова гневные слова Ленина: «Ни одна жалоба на чиновников за взятки, грабежи и насилия не доходит до света: всякую жалобу сводит на-нет казенная волокита. Голос одинокого человека никогда не доходит до всего народа, а теряется в этой темной чаще, душится

в полицейском застенке»¹. Так не доходит до народа, так теряется в «темной чаше» Муромских лесов чиновного произвола и голос одинокого человека Муромского...

Следует признать, что образ Муромского в «Деле» — большая и принципиально важная удача драматурга. Положительный герой сатирической драмы терпит полное поражение в борьбе с чиновниками, но его слабость воспринимается как его сила, его поражение — как предвестие неминуемого торжества правды. Происходит это потому, что гибель Муромского с потрясающей наглядностью показывает нестерпимость чиновничьего произвола и, следовательно, его историческую обреченность, его непрочность.

Но Сухово-Кобылин, силой своего таланта обнажая потрясающую, страшную правду современной ему русской действительности, не обладал, как мы уже неоднократно замечали, ни отчетливым, передовым мировоззрением революционных демократов, ни их идейной целеустремленностью. Противоречия, присущие взглядам Сухово-Кобылина на современную русскую действительность, сказались в любопытной фигуре этой сатирической драмы — фигуре Ивана Сидорова Разуваева.

Сам драматург рассказывал: «Относительно Ивана Сидорова выясню вам, что он взят с натуры, а именно с одного крестьянина, умного ярославца, — бурмистра моего покойного отца, Федора Галактионова Милова, человека зажиточного и уважаемого всею местностью, который, приезжая к отцу, имел привилегию пить в буфете чай». Мы знаем уже, что рассказ Ивана Сидорова о продаже лубков записан Сухово-Кобылиным со слов Щепкина. «Остальные рассказы Ивана Сидорова, а равно и легенда об антихристе, действительном статском советнике, — свидетельствовал драматург, — все это есть уже дело моих рук» (256).

Как и Нелькин, как и Муромский, Иван Сидоров выступает в пьесе обличителем чиновников, — и, в частности, упомянутая легенда об антихристе, действительном статском советнике, придает его обличениям масштаб всероссийский. Но бросается в глаза то обстоятельство, что, в отличие от Нелькина и Муромского, обличающих гневно, темпераментно, горячо, а порой даже исступленно, Иван Сидоров обличает спокойно, методично, последовательно. Его обли-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 6, стр. 334.

чения чаще всего выливаются в повествовательную форму рассказа, легенды, обстоятельного изложения. Все то, что Нелькин обнаруживает с гневом и изумлением, все то, с чем Муромский, негодуя, сталкивается впервые, Ивану Сидорову давно уже известно и знакомо. Ничего удивительного, ничего неожиданного в действиях чиновников для него нет. Сознывая, что чиновники «облегли» Россию, что они «каждый на своем месте, как зероловы», подкарауливают честных людей, что они «не то что взять хотят — а ограбить», Иван Сидоров выработал свою тактику во взаимоотношениях с этим «племенем обильным и хищным». Тактика эта сводится к простой формуле: «Вы дайте». Иван Сидоров на протяжении всей пьесы советует Муромскому капитулировать перед чиновниками — и чем скорее, тем лучше! При чем ход «дела» неизменно подтверждает его правоту: если бы Муромский послушался Ивана Сидорова и не «супротивничал Варравину», а сразу вручил ему требуемые двадцать четыре тысячи, не было бы «катастрофической» сцены, чиновники, уверясь, что с Муромского взять больше нечего, отступились бы от него.

Простая сидоровская формула «Вы дайте» опирается, однако, на довольно сложный фундамент. Главная ее опора — надежда на бога: «Господь пособит — все вернем». «Иное дело, посмотришь, и господи, напасть какая; кажется, вот со всех сторон обложило, а бог только перстом двинет — вот уж и солнышко...». «Бог дал, бог и взял — будь имя господне благословенно...». Если взглянуть на Ивана Сидорова с этой только стороны, то он предстает перед нами как носитель прописной христианской морали, как «божий человек». Вполне согласно с христианской заповедью «возлюби ближнего, как самого себя», Иван Сидоров всем сердцем любит своих господ Муромских и в трудную минуту отдает Муромскому все свои деньги. Эти проявления беззаветной веры в «господню волю» и любви к барину показывают, что Сухово-Кобылин был не чужд розовым мечтаниям о «мужике-христианине», готовом за барина «душу отдать», о трогательном единении господ и рабов... Поэтому в образе Ивана Сидорова немало елейной фальши. Правдиво отражая народные представления о чиновничестве как об «антихристовом племени», Сухово-Кобылин впадает в идеализацию христианских добродетелей Ивана Сидорова и наделяет его пресным, вялым «непротивлением» чиновническому разбою.

Но правдивый художник Сухово-Кобылин тотчас вступает в спор с Сухово-Кобылиным помещиком, удаляющимся от жизни в сферу приятных мечтаний о мужиках, влюбленных в господ. И в образе Ивана Сидорова отчетливо обозначаются другие, уже явно подсказанные жизнью черты. Выясняется, что Иван Сидоров очень ловок, оборотист, сметлив в обращении даже с такими бестиями, как Тарелкин, энергичен, напорист, предприимчив. Во всем уповавая на помощь божью, он хорошо помнит пословицу «на бога надейся, а сам не плошай», и, «живя с волками», умеет «по-волчьи выть». Эти черты «зажиточного бурмистра», имевшего «привилегию пить в буфете чай» (и, вероятно, не одну эту привилегию), дают себя знать уже в рассказе Ивана Сидорова о продаже лубков. Иван Сидоров делает из своего рассказа вполне христианский вывод: «Все в руках господних!» Но суть рассказа, однако, не в этом, а в том, что Иван Сидоров, воспользовавшись грозой, заломил за лубки, которыми укрывали товар на ярмарке, неслыханную цену — «сто рублей сотня». Следовательно, исповедуя христианское «возлюби ближнего», он вполне по-буржуазному нажился на беде этих самых «возлюбленных ближних», «братьев во Христе».

По свидетельству современника, «гениальные крепостные Федулы, Зоты, Антипы, впоследствии нажившие себе несметные земельные и лесные богатства, состояли поверенными по делам своих господ, исполняя должность безоговорочных при них казначеев в каждый критический момент... при всяком внезапном их крахе»¹. Именно таким «гениальным» крепостным при Муромском и состоит Иван Сидоров Разуваев, заведующий всеми «имениями и делами» своего господина, «кое-что» уже наживший и выручающий барина деньгами «в критический момент». Только такие управляющие «одни знали действительные денежные средства крестьян известной местности»², а поэтому, выручая господ, не забывали и о себе.

Ловкость и предприимчивость Ивана Сидорова сказываются в его замечательном разговоре с Тарелкиным. Выясняется, что этот «божий человек» прекрасно владеет двусмысленным лексиконом взяточничества. Тарелкин говорит, что в деле Муромских Варравин — «голова, я руки,

¹ «Русская старина», 1884, X, стр. 156.

² Там же.

а туловище-то особо». «Понимаю, сударь, господь с ним, с туловищем», — отвечает Иван Сидоров. Это значит, что он считает нужным «вознаградить» Варравина и Тарелкина, минуя остальных чиновников. Тарелкин по этому поводу замечает: «Не глуп». В ответ на слова Тарелкина, что у Варравина «прием всегда открыт», Иван Сидоров спрашивает: «Так они примут-с?» Речь уже идет о взятке, и Тарелкин, уверив Сидорова, что «с удовольствием примут», восхищается: «Друг друга мы отроду не видали, а как на клавикордах сыграли».

Более того, оказывается, что Иван Сидоров превосходит даже самого Тарелкина в этой «игре на клавикордах». Он вручает Тарелкину взятку с такой ловкостью, что тот сперва просто не понимает, в чем дело, а потом, догадавшись, почтительно говорит: «О-о-о, это птица широкого полета!..»

«Широкий полет» Ивана Сидорова уносит его далеко от христианского смирения. Сидоров, торгующий лубками, играющий «на клавикордах» мошенничества с Тарелкиным, ловко вручающий взятки, конечно, находится в противоречии с Сидоровым, во всем уповающим на волю божью. Эти противоречия образа, как мы уже говорили, объясняются особенностями мировоззрения драматурга, тщетно пытавшегося слить воедино в некой идеальной фигуре вполне буржуазный практицизм с христианской моралью. Вот почему образ Ивана Сидорова, восхищавший, например, славянофила Аполлона Григорьева, воспринимается нами сегодня как искусственный, порой даже ходульный. Примечательно, кстати, что именно в роли Ивана Сидорова Сухово-Кобылин, мастер замечательно выразительных речевых характеристик своих персонажей, теряет чувство меры в увлечении церковно-славянизмами. Речь Ивана Сидорова часто звучит тяжело, грузно, книжно, приобретая энергию и силу только тогда, когда Иван Сидоров выступает перед нами как человек предприимчивый или как обличитель чиновников, то есть тогда, когда образ опирается на фундамент подлинной жизненной правды.

Великий русский сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин понял двойственность образа Ивана Сидорова Разуваева и, словно полемизируя с Сухово-Кобылиным, вывел в произведениях «Убежище Монрепо», «За рубежом», «Письма к тетеньке», «Круглый год», «Пошехонские рассказы» и др. сына Ивана Сидорова — Анатолия Ивановича Разуваева.

Щедринский Разуваев — хищный деревенский буржуа, «лихой купчина», «плюнь ему в лицо — он утрется, свороти ему скулу — он ее на старое место вправит». «Народ нынче очень уж оплошал, — говорит этот потомок Ивана Сидорова, — так, значит, только случая упускать не следует». Он «без всякой опаски, при свете дня» предается «кровопивственному процессу», и лозунг его: «Такое время... что только не зевай!»

Так Щедрин выявляет подлинную социальную природу Ивана Сидорова, которая осталась загадкой для самого Сухова-Кобылина, смешавшего в этом образе верные жизненные наблюдения с собственными розовыми мечтами, приукрасившего жизненную правду и не избежавшего фальши в изображении этой двойственной фигуры.

В сатирической драме «Дело» кроме схематичности образа Нелькина, двойственности образа Ивана Сидорова есть и другие частные художественные недостатки. Сравнительно со «Свадьбой Кречинского» проигрывают в «Деле» образы Атуевой и Лидочки — обе они лишены во второй пьесе трилогии активности, инициативы, действия, и положение их в основном «страдательное».

Но Сухово-Кобылин не случайно писал, что «Дело» — его «возлюбленный сын». В этом замечательном произведении драматург с огромной силой ненависти заклеил позором царское чиновничество, резко противопоставив произволу и бесчеловечному насилию чиновников образ благородного, достойного, честного человека — Муромского.

«Дело» вошло в историю русской литературы и русского театра как классический образец темпераментной, боевой, гневной политической сатиры.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

„Смерть Тарелкина“

САТИРА ПРОТИВ ПОЛИЦИИ

Первое упоминание Сухова-Кобылина о «Смерти Тарелкина» — пьесе, завершающей его трилогию, относится к 17 сентября 1857 года. В день своего сорокалетия, подводя первые, еще сугубо предварительные итоги работы над «Делом» и называя еще Тарелкина Хлестаковым, а Варравина Тряпичкиным, Сухово-Кобылин заметил в своем дневнике: «Завязалась мысль новой маленькой пьески — Хлестаков, или Долги» (222).

Бессмертный гоголевский герой в эту пору неотступно занимал воображение Сухова-Кобылина. Ему, несомненно, хотелось продолжить сценическое жизнеописание Хлестакова. Мы уже убедились, правда, что образ Хлестакова в творчестве Сухова-Кобылина видоизменился, вобрал в себя новый жизненный материал: Хлестаков в «Деле» стал Тарелкиным, а пьеса «Хлестаков, или Долги» уже в процессе работы над ней превратилась в «Смерть Тарелкина». Но важно тем не менее отметить, что гоголевский герой был для Сухова-Кобылина живым источником вдохновения, что именно вокруг образа Хлестакова концентрировались его творческие замыслы.

Долгое время работа над «Хлестаковым» шла урывками, параллельно с работой над «Делом» (тогда еще «Лидочкой»). В октябре 1857 года, например, Сухово-Кобылин

«написал две сцены из Хлестакова, принялся за «Лидочку». В этот период его основные усилия отданы «Лидочке» — «Делу», а обращения к рукописи «Хлестакова» — «Тарелкина» носят случайный, эпизодический характер и очень редко фиксируются в дневнике писателя.

Лишь в 1861 году в Гайросе, во Франции, когда «Дело» в основных контурах уже завершено, Сухово-Кобылин начинает работать над своей третьей пьесой с характерным для него упорством. С этой поры новая пьеса уже носит в его дневниках свое окончательное название — «Смерть Тарелкина». Правда, время от времени он от этого названия отказывается и придумывает новые («Прodelки Тарелкина», «Великий день», «Расплюевская механика»), но потом вновь к нему возвращается.

Двадцать третьего февраля 1861 года Сухово-Кобылин «написал две сцены в Смерть Тарелкина — сцену допроса и свидания с Людмилой», 28 февраля снова «записал несколько сцен из Смерти Тарелкина (Допрос и проч. — потом переписывал 2-ой акт)» (224).

Из этих записей явствует, что весной 1861 года замысел пьесы уже в общих чертах сложился в воображении драматурга. Если центральный герой будущего произведения родился в результате своеобразного развития гоголевского Хлестакова, то главный сюжетный ход — попытка Тарелкина изобразить себя покойником и тем самым избавиться от долгов, — возможно, был подсказан драматургу одним характерным обстоятельством процесса об убийстве Луизы Симон-Деманш. В ходе этого процесса повар некоего Поливанова (по фамилии Игнатов) должен был дать показания, которые убедительно доказывали непричастность Сухово-Кобылина к преступлению. Показания эти, разумеется, никак не устраивали вымогателей чиновников, стремившихся выудить у Сухово-Кобылина крупную взятку. Поэтому ретивые «следователи» без особых колебаний объявили повара мертвым. Легко представить себе, какое это произвело впечатление на Сухово-Кобылина. Интересно, что через некоторое время мать драматурга обнаружила этого якобы умершего повара и нарочно пригласила его к себе готовить обед. Мария Ивановна по этому поводу писала:

«Бывают ли подобные вещи на свете, когда живых мертвыми показывают... Поливанова повара мертвым в деле и в рапортах министру показали, а он вчера у меня готовил».

Весьма вероятно, что именно это превращение повара из живых в мертвые и обратно послужило основой сюжетной коллизии «Смерти Тарелкина». Во всяком случае, найденный драматургом основной сюжетный ход оказался чрезвычайно активным возбудителем его творческой фантазии. Все новые и новые идеи рождаются в воображении драматурга.

Первого апреля 1861 года ему «пришла мысль расплюевского допроса дворнику посредством двух солдат — вообще в эти дни сделал много прибавок к 3-й пьесе» (224).

Вернувшись в 1861 году в Россию, занимаясь хлопотами о постановке «Дела», Сухово-Кобылин продолжал писать «Смерть Тарелкина». 30 июля в Кобылинке он «написал сцену складчины чиновников в 3-ю пьесу».

Но работа над комедией подвигалась медленно. 1 января 1862 года драматург записывает в своем дневнике:

«Вот скоро год как набросаны сцены для 3-й пьесы, и еще ничего не мог сделать». В августе того же года — еще одна запись: «...взялся за 3-ю пьесу и кое-что сделал». А на следующий день, 22 августа, писатель подводит первые итоги своего труда:

«Скучно и грустно. Занимался пьесой. Приехал Карцев. Я ему рассказывал содержание третьей пьесы — очень смеялись. Думаю, она удалась. Вот что теперь написано: начало первой сцены — сцена складчины. Элементы речи Тарелкина, сцена Тарелкина и Расплюева — Явление Расплюева — 2-й акт. Следствие, из конца несколько сцен с Охом».

В ноябре 1862 года автор сообщает: «Проделки Тарелкина» — усиление и обделка сцен Расплюева, гостей и Тарелкина» (227).

Затем проходит два года, на протяжении которых мы не обнаруживаем в дневниках Сухово-Кобылина никаких следов работы над «Смертью Тарелкина». Видимо, причина тому — цензурные злоключения «Дела», надолго отбившие у писателя охоту заниматься драматургией. Лишь в конце 1864 года появляются снова краткие заметки:

«24 ноября — взял пьесу — удельывал. Пришла мысль Гостя заменить переодетым Варравиным».

«2 декабря. Переделываю 3 пьесу, которая мне чрезвычайно нравится и, думаю, должна иметь успех».

В феврале 1865 года автор уже читает отрывки из «Смерти Тарелкина» одному из своих знакомых — Да-

рагану. «Неудачная читка. Читал подлеишим образом,— замечает он.— Думаю я вообще, что и пиеса неудачна» (228).

После этого разочарования Сухово-Кобылин надолго охладевает к «Смерти Тарелкина». Только через три года, в октябре—ноябре 1868 года, находим мы в дневнике новые, телеграфно короткие упоминания о ней: «Поправил пиесу», «справлял пиесу», «пиеса»... Потом следует более обстоятельная запись, впервые представляющая план всей трилогии: «... явился Оболенский. Я ему прочел весь третий акт. Озаглавил пиесу Расплюевская механика».

«Таким образом,— резюмирует драматург,— будет так:

<i>Свадьба Кречинского</i>	<i>комедия</i>	<i>3 действия</i>
<i>Дело</i>	<i>драма</i>	<i>5 действий</i>
<i>Расплюевская механика</i>	<i>комедия</i>	<i>3 действия</i>

3 пьесы (с 52 по 68-й)

11 действий»

Перед писателем вырисовывается стройное здание его трилогии. Но последняя пьеса ее не завершена, и ноябрь 1868 года проходит в упорной, напряженной работе. Очевидно, решение издать трилогию как одно целое уже принято,—остановка только за «Смертью Тарелкина», вызывающей у автора некоторые сомнения. 11 ноября он «поправил всю роль Тарелкина — всю переделал» и находит, что теперь пьеса звучит «лучше, но все неудовлетворительно».

После нескольких дней настойчивого труда эти сомнения начинают рассеиваться. «У меня,— пишет Сухово-Кобылин 16 ноября,— появилась мысль, что 3-я пиеса удалась и что все дело будет ладно». Однако все еще продолжают «сильные занятия пиесой» — драматург снова «переделал второй акт и ввел переодетого Варравина. Лучше как будто».

В конце этого месяца он с удовлетворением замечает: «Пиеса склеивается». Грустно и любовно звучат заключительные слова дневниковой записи: «Это — единственный интерес, какой я имею в жизни. Остальное все мне равнодушно».

В декабре 1868 — феврале 1869 года «Смерть Тарелкина» — почти одновременно с окончательной отделкой «Дела» — была завершена. Об этом свидетельствует сам автор, который в посвящении к «Смерти Тарелкина», дати-

рованном 20 февраля 1869 года, говорит, что «несколько недель тому назад, озабоченный спешною отделкой «Смерти Тарелкина», обратился к Н. Д. Шепелеву «за советом» и «указаниями».

Впрочем, в марте того же года, когда трилогия была уже в типографии, автор еще вносил в «Смерть Тарелкина» последние поправки. 8 марта он поспешил в типографию, чтобы вложить в уста своего Тарелкина ироническое четверостишие:

Варравин генерал
Мне напутствие сказал;
Но увы, не угадал,
Каков будет тут финал.

На другой день, 9 марта 1869 года, он вновь появился в типографии, чтобы изменить «вход переодетого Варравина» во втором действии: Варравин сперва появлялся в обличье капитана Полутатарина один, но Сухово-Кобылин решил, что лучше будет, если он ворвется вместе со всей толпой кредиторов. В этот же день писатель «набрел на мысль последнего монолога Копылова об управляющем именем» (233). Таковы были последние, завершающие штрихи.

Работа над «Смертью Тарелкина» продолжалась, следовательно, около двенадцати лет.

Отрывочные дневниковые записи, посвященные этому многолетнему труду, показывают, что метод работы писателя в принципе не изменился. Как и в работе над «Делом», он, отправляясь от общего замысла, набрасывал вразбивку различные сцены пьесы и даже, что особенно важно отметить, «элементы речи» персонажей, затем группировал написанное по актам и только после этого, порой заново вдохновляясь новыми находками и решительно уклоняясь от первоначального плана, отделял по несколько раз акт за актом и роль за ролью.

В предисловии к «Смерти Тарелкина» автор, правда, проявил стремление представить свой сложный и напряженный труд легким и несерьезным. «Собравши несколько давно написанных мною сцен, втуне лежавших и имеющих своим мотивом последний монолог Тарелкина в драме «Дело», — писал он, — я, скрепя сердце, связал их, как говорится, на живую нитку, озаглавил шуткою в трех действиях и в таком полувыработанном виде не без робости передаю их публике, прося ее отнестись к ним снисходительно». Мы

знаем, однако, что Сухово-Кобылин работал над своей третьей пьесой очень упорно, и знаем, что этот труд был для него «единственным интересом в жизни». Кроме того, и сам драматург в посвящении к пьесе говорит о ее «целости» и «логике мотивов», а в авторских примечаниях прямо упоминает о том, что «добросовестно трудился» над своим произведением. Следовательно, нет никаких оснований принимать на веру его замечания о сценах, небрежно скрепленных якобы «на живую нитку» и предлагаемых вниманию публики «в полувыработанном виде». Вернее всего, эти оговорки, равно как и высказываемые в предисловии надежды, что «Смерть Тарелкина» доставит зрителям «несколько минут простого веселого смеха» и даст случай «на время забыть ту злобу, которая, по словам Писания, каждому дню и довлеет», — рассчитаны на цензуру. Предваряя свою пьесу этими невинными ссылками на ее несерьезность и беззаботную веселость, Сухово-Кобылин надеялся, видимо, обмануть бдительность Третьего отделения.

Надо сказать, что печальный опыт цензурных мытарств «Дела» вполне мог побудить писателя принять эти меры предосторожности (которые, впрочем, оказались тщетными), тем более что в новой пьесе сатира Сухово-Кобылина сохранила всю свою гневную остроту и колкость.

В. И. Ленин указывал, что самодержавная монархия — это «полная власть над народом полиции и чиновников»¹.

Если «Дело» концентрировало внимание зрителей на вопиющем произволе чиновничества, то в «Смерти Тарелкина» впервые в истории русской сценической литературы объектом гневной сатиры становится полиция, причем не в лице одного или двух ее представителей, — нет, полиция в целом, как учреждение, как государственный институт.

Анализируя эту пьесу, необходимо еще раз напомнить слова В. И. Ленина: «Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа от чиновников и больше всего от полиции»².

Зависимость эта была столь велика и столь опасна, что никто из русских писателей, кроме Щедрина и Сухово-Кобылина, не решился обратить против полиции как государственного института оружие смелой и беспощадной сатиры.

В «Смерти Тарелкина» это оружие обнажено. Автор

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 8, стр. 522.

² В. И. Ленин, Соч., т. 6, стр. 334.

отважно вторгается в полицейские застенки, показывая читателям и зрителям выразительнейшие картины полного полицейского произвола, полного бесправия лиц всех званий перед властью жадных, свирепых, корыстных и тупых приставов, надзирателей и их «мушкатеров».

Для полицейских всякое следствие есть источник выгоды и повод для вымогательства. Частный пристав Ох весьма компетентно замечает, что для полиции в следственном процессе «кроме добра, ничего нет». Техника добывания этого «добра» излагается в пьесе математически отчетливо: «Вы и следуйте,— говорит Варравин,— начинайте с маленьких да меленьких — тихонько да легонько, а там и развивайте, и подымайтесь выше да шире, шире да выше, да когда разовьется да запутается — так тут и лови! — Только хватай да руки подставляй; любое выбирай: хочешь честь или хочешь есть».

С полицейской точки зрения, «все наше отечество — это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей», и квартальный надзиратель Расплюев поэтому «всякого подозревает». Его мечта — «всякого подвергать аресту», «учинить в отечестве нашем поверку всех лиц: кто они таковы?»

Всякий раз, когда Расплюев без каких-либо оснований предлагает кого-нибудь подвергнуть аресту, его начальник Ох бездумно и легко соглашается: «Ничего, подвергнуть».

Обычные приемы полиции — избиения, «темная». Расплюев то и дело порывается кому-нибудь «зубы почистить» — «сколько зубов осталось — я все решу», «вы покажите мне — я заморю», а верх его таланта — изобретение сложной механики полицейского мордобоя. При всем этом он искренне убежден, что во всех случаях жизни — «одно спасение полиция!»

Впрочем, в спасительной силе полиции уверен не один Расплюев. Кредиторы, отчаявшись получить долги с Тарелкина, хором кричат: «В полицию! В полицию!.. Одно спасение полиция».

Дворник Пахомов и мещанка Брандахлыстова склоняются перед полицией, как перед всемогущей властью. И помещик Чванкин и купец Попугайчиков — все подчинены этой власти, все перед ней пасуют и ей покоряются... А власть эту вершит пройдоха и шулер, «оседлавший Россию чиновник, лихоимец и вор Расплюев», — «старая, рус-

ской публике известная свинья», выставленная, по словам самого писателя, «в новом и торжествующем моменте» (256). Полиция предстала в «Смерти Тарелкина» в самом издевательском, смешном и беспощадном изображении, в образе «жуирующего кварташки» (то есть квартального надзирателя), который, олицетворяя собой все полицейское государство, «провидит Россию своей собственностью и кричит: «Все наше!»

Сухово-Кобылину пришлось, для того чтобы добиться издания трилогии, окрестить ее «картинами прошедшего». Добиваясь сценического воплощения «Смерти Тарелкина», он неоднократно втолковывал цензорам и прочим «власть имущим» лицам, что сатира его обращена в прошлое, что предмет ее — «та прошедшая эпоха в жизни Российского государства», которая закончилась с «упразднением крепостной зависимости... и созданием независимой судебной власти, т. е. удалением полиции от судебных следствий» (196). Но в самой «Смерти Тарелкина» Расплюев, словно смеясь над этими оговорками, развязно спрашивает Оха:

— А в чем же, Антиох Елпидифорыч, наше время прошло?

И частный пристав под занавес второго действия «в необычном духе», «подстегивая шпагу», с гордостью отвечает:

— Врешь... не прошло еще наше время!

Так сатира Сухово-Кобылина сама смело заявляла о своей злободневности.

«Смерть Тарелкина» была опубликована в 1869 году, но явления, изобличавшиеся в этой пьесе, были характерны для русской действительности и много лет спустя. В 1901 году В. И. Ленин в «Случайных заметках», словно подтверждая правдивость удручающей картины полицейского произвола, нарисованной Сухово-Кобылиным, с негодованием писал, что «насилие составляет повседневную и обычную практику любой полицейской части». «Противозаконное и дикое битье в полиции происходит в Российской империи,— подчеркивал Ленин,— без преувеличения можно сказать,— ежедневно и ежечасно». Полицейские остаются при этом безнаказанными. «Это нисколько не удивительно,— разъяснял Ленин,— ибо преступником является та самая полиция, которой вверено в России раскрытие преступлений». Ленин изобличал «полицейское бесчинство, от которого почти совершенно беззащитны те, кто имеет несчастье попасть



В. Н. Давыдов в роли Расплюева.
«Свадьба Кречинского», Александринский театр, 1884 г.



В. Н. Давыдов в роли Расплюева.
«Свадьба Кречинского», Александринский театр

в полицейские лапы (а несчастье это случается регулярно и постоянно с сотнями тысяч «простого» народа)». Ленин писал о том, «какая это всеохватывающая и крепкая сеть, какая это застарелая язва, для избавления от которой нужно избавление от всей системы полного самовластия полиции и полной бесправности народа»¹. «Личность,— резюмировал Ленин,— против власти — ничто»².

Сухово-Кобылин, прошедший сам сквозь полицейские застенки, изобразил их во всей потрясающей душу правдивости и верно уловил тот дух безнаказанного всевластия, узаконенного насилия и бесшабашного, дикого произвола, который составлял самую суть полицейских бесчинств. «Личность против власти — ничто», поэтому Варравин так трактует права генерала: «Генерал значит, что я могу тебя взять и в ступе истолочь». «Личность против власти — ничто», поэтому пристав Ох громогласно провозглашает: «Следователь может всякого, кто он ни будь, взять и посадить в секрет». А в «секрете» этот самый «всякий, кто он ни будь» попадает в лапы Расплюева, Расплюев же прямо начинает с вопроса: «У тебя сколько зубов осталось?»

В «Смерти Тарелкина» сатира Сухово-Кобылина наиболее отважна, наиболее остра, наиболее решительна. Опускаясь в злоешие ямы участковых застенков, писатель, в «Деле» пригвоздивший к позорному столбу «чиновников полицейского правительства»³, здесь добирается до самой полиции и полной мерой обрушивает на нее свою горячую, непримиримую ненависть.

ИДЕЯ, ЖАНР, ТРАДИЦИИ

В предисловии к «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин указал, что пьеса эта имеет «своим мотивом последний монолог Тарелкина в драме «Дело». Каков же этот «мотив», какова идея, пронизывающая заключительное произведение трилогии? Расставаясь со зрителями в «Деле», Тарелкин говорит: «Пойдем опять по миру, годем шитые, мишурою крытые, отхватывать наш чиновничий пляс». Он клянет судьбу: «Зачем ты, судьба, держишь меня на цепи,

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 4, стр. 373—376.

² Там же, стр. 365.

³ В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 291.

как паршивую собаку? Зачем круг меня ставишь сласти да кушанья, а меня моришь голодом да холодом? Зачем под носом тащишь в чужой карман деньги, сытость, богатство? Проклята будь ты, судьба, в делах твоих!» И после этого вдруг неожиданно звучат из уст Тарелкина слова горечи и гнева, которые в пору было бы произнести перед смертью Муромскому, которые мы без изумления услышали бы от Нелькина или даже от самого автора, но которые тем не менее говорит не кто иной, как Тарелкин, трижды ненавистная драматургу «гадина»:

— Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного! Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да надевши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чертов сын!

Удивительно своеобразен этот монолог, из которого, по признанию самого писателя, родилась его следующая пьеса! Самый гнусный из пройдох чиновников, изображенных в «Деле», высказывает самое смелое, самое решительное обвинение, адресованное всей царской России, всему современному обществу, всем сильным, сытым и богатым! Прием редкий, необычайный, но тем не менее понятный; если бы Сухово-Кобылин дал эти слова одному из положительных героев своей пьесы и тем самым разделил бы с героем ответственность за них, то ему нечего было бы и надеяться увидеть «Дело» на сцене. Заметим, кстати, что, когда после многолетнего запрета «Дело» было разрешено к постановке в 1882 году, цензор вычеркнул характеристику Тарелкина — «Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится», — но оставил в неприкосновенности его последний монолог.

В «Смерти Тарелкина» ненавистный автору Тарелкин в развитие последнего монолога «Дела» еще более активно выполняет функцию разоблачения. Ввергая мерзостного чиновника Тарелкина в еще более мерзкую среду полицейских и завязывая в стенах полицейского участка ожесточенную борьбу между жадными хищниками, Сухово-Кобылин с удивительной виртуозностью мастерства ставит своих отрицательных героев в такие положения, когда они, совершенно естественно побуждаемые обстоятельствами междоусобного конфликта, вынуждаемые к этому самим ходом действия, оказываются страстными, отчаянными разоблачителями

своих собственных пороков, пороков общества, их породившего. Тарелкин в этом драматическом конфликте одновременно и носитель зла и его обличитель, и замечательно, что ненависть автора к Тарелкину ничуть и нигде не ослабевает. В этой последней пьесе трилогии Сухово-Кобылин так добивает своего вечного врага-чиновника, что чиновник этот вопит, стенает, во всем сознается и, сознаваясь, обвиняет все чиновничество, всю полицию! К этому и стремится автор. Добывая Тарелкина руками полицейских, он добивается осмеяния всего полицейского государства. Добываясь разоблачения полиции, он добывает чиновничество.

Идея «Смерти Тарелкина» — это та самая, характерная для русской литературы пореформенной эпохи идея «горячей войны» «против бессмысленных средневековых стеснений личности», которую отметил В. И. Ленин в своей работе «Экономическое содержание народничества». Сатирическая атака против бюрократического аппарата царской России, начатая в «Деле», здесь продолжена и обращена против полиции. Что ее вызвало? Несомненно, тот «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства»¹, который, по словам Ленина, был присущ пореформенной России и который с особенной остротой ощутил Сухово-Кобылин, сам переживший во время памятного ему процесса мучительные унижения и оскорбления.

Единственный русский писатель, отважно вознамерившийся со сцены театра высмеять полицию как государственный институт, Сухово-Кобылин сознательно, на наш взгляд, решил в «Смерти Тарелкина», в отличие от «Свадьбы Кречинского» и «Дела», не выводить на подмостки положительных героев. Здесь нет ни Муромских, ни Нелькиных, здесь и палачи и их жертвы, истязатели и истязуемые одним миром мазаны. Даже такой сомнительный «карбонарий», как чиновник Шило, изображенный в «Деле», не смог бы откровенно высказаться по поводу полицейских порядков, не подвергнув самого автора опасности снова попасть в знакомые ему застенки. Другое дело, когда полиция разоблачается устами пройдох и мерзавцев, вроде Тарелкина и Расплюева, Варравина и Оха, которым автор явно несколько не сочувствует.

Столь же сознательно, на наш взгляд, Сухово-Кобылин приписывал своей пьесе безобидную веселость, называя ее

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 394.

«комедией-шуткой», приглашая публику «забыть злобу» и обещая ей «несколько минут простого, веселого смеха».

Нет, «Смерть Тарелкина» не была задумана как безмятежно веселая пьеса. Нет, Сухово-Кобылин не «шутил», когда работал над этим произведением. Он снова выступал как мужественный и суровый обличитель, и если он ожидал смеха зрителей, то не «простого», не «веселого», а уничтожающего, гневного смеха сатиры. Я. Эльсберг, на мой взгляд, неправ, когда, принимая на веру эти предназначенные для цензуры оговорки писателя, утверждает, что «Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина» идет по пути безудержной, произвольной и чуждой реализму игры воображения» и что поэтому «Смерть Тарелкина» будто бы «лишена глубокого политического смысла»¹.

Легко убедиться в том, что в пьесе этой нет ничего случайного, ничего произвольного, что гиперболы ее глубоко реалистичны по самой своей природе.

Гиперболы реалистической сатиры всегда ясны и отчетливы в своей тенденциозности; преувеличения произвольные, основанные на безудержной и бессмысленной игре воображения, напротив, служат всегда признаком отклонения сатиры от реализма, от жизненной правды.

Ясность гиперболы или, напротив, смутность, причудливость, непостижимость ее — вот отчетливый критерий, позволяющий отличать сатиру реалистическую от сатиры, чуждой жизненной правде. Сатирическая гипербола реализма активна, рациональна, она способствует обнажению мысли и доходчивости ее. Гипербола же туманная, произвольная, пассивная уже в силу своей непостижимости не содержит в себе жизненной правды. Она как раз и демонстрирует отрыв от действительности.

Легко убедиться в том, что в «Смерти Тарелкина» сатира выступает во всеоружии сознательных и легко разгадываемых, тенденциозных и ясных преувеличений, что, следовательно, пьесе этой присущи свойства подлинного реалистического искусства.

Смелое и острое преувеличение заключено уже в самом сюжете пьесы. Ее герой прибегает к совершенно необычному способу избавления от долгов: он объявляет себя мертвым, причем сам стоит над своим гробом, сам произно-

¹ Я. Эльсберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира, «Советский писатель», М., 1954, стр. 93.

сит себе надгробную речь!.. Гипербола несомненная, смелая, дерзкая. Но при всей ее смелости это гипербола ясная, это сознательное преувеличение. Смысл ее прост: Сухово-Кобылин со всей отчетливостью говорит, что ненавистное ему чиновничество, жадное, злобное, гадкое, по сути дела — мертво, что оно обречено на гибель, что его сила, его могущество обманчивы, внешни, что под их оболочкой — смерть.

Характерно, что «умирает» именно Тарелкин — тот самый чиновник, о котором мы уже из «Дела» знаем, что «лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек?! Это особого рода гадина...». Эта жесточайшая характеристика в «Смерти Тарелкина» получает еще более жестокое продолжение и завершение:

«Самая омерзительная жаба ушла в свою нору; самая ядовитая и злоносная гадина оползла свой цикл и на указанном судьбою месте преткнулась и околела!.. Самая гнилая душа отлетела от самого протухлого тела...».

«Протухлое тело» мнимого покойника — это безобразное воплощение протухшего, разложившегося, ядовитого и злоносного, заживо мертвого чиновничества.

«Мертвый хватает живого» — этой поговоркой, которой охотно и часто пользовались Маркс и Энгельс, могла бы быть определена главная мысль «Смерти Тарелкина», образно почти буквально воплощенная в основной коллизии пьесы. Масштаб обобщения, заключенного в этой коллизии, раскрывается словами самого Тарелкина, упоминающего и о «рыкающих зверях начальниках», и о своих приятелях-чиновниках «ямокопателях, предателях» и тем самым подчеркивающего свою связь с целой системой грабежа и лжи, системой, в которой он, Тарелкин, был «воеводой передового полку».

Надгробная речь Тарелкина — потрясающий по силе сатирического осмеяния и сарказма манифест гнева и презрения, направленный против всей системы, породившей Тарелкина, против всего лицемерного и лживого сановного и чиновного мира.

«Всегда и везде Тарелкин был впереди. Едва слышит он, бывало, шум совершающегося преобразования или треск от ломки совершенствования, как он уже тут и кричит: вперед!!.. Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс

сзади! Когда пошла эмансипация женщин, то Тарелкин плакал, что он не женщина, дабы снять кринолину перед публикой и показать ей... как надо эмансипироваться. Когда объявлено было, что существует гуманность, то Тарелкин так проникнулся ею, что перестал есть дыплат, как слабейших и, так сказать, своих меньших братьев, а обратился к индейкам, гусям, как более крупным. Не стало Тарелкина, и теплейшие нуждаются в жаре; передовые остались без переду, а задние получили зад! Не стало Тарелкина, и заглодало в мире, задумался прогресс, овдовела гуманность...».

Приспособленчество чиновников, их беспринципность, циничное лицемерие изворотливых «гадин» сановного болота, свидетельствующие, казалось бы, о необычайной и непреодолимой жизнеспособности, изобличены в этом монологе в издевательском заупокойном тоне. Сухово-Кобылин читает злую и веселую «отходную» тому, что кажется еще живым, сильным, более того, цепким и жизнеспособным, показывая иллюзорность, обманчивость этой силы, заживо ее хороня.

Любители парадоксов нередко пишут, что в «Свадьбе Кречинского» нет свадьбы, в «Деле» нет дела, а в «Смерти Тарелкина» нет смерти, и пытаются на основе таких каламбуров рассуждать о некоей «призрачности» сухово-кобылинской сатиры. Сам по себе этот метод более чем сомнителен: стоит обратиться с подобными критериями к Гоголю, чтобы немедленно убедиться, что в «Ревизоре» нет ревизора, в «Женитьбе» нет женитьбы и т. д. и т. п., — ровно ничего из этого не следует. Кроме того, если свадьба Кречинского действительно «срывается», то дело Муромского существует в драме и притом во всей возмущающей душу несправедливости. Что же касается «Смерти Тарелкина», то смерть героя в ней, конечно, мнимая, призрачная, но зато в ней содержится вполне реальный и отчетливо высказанный смертный приговор царскому чиновничеству и царской полиции. Именно поэтому она производила пугающее впечатление даже на царских министров, в ужасе называвших ее «сплошной революцией».

Столь же отчетливы и столь же активно взрывают самые основы чиновничьего и полицейского режима другие художественные обобщения «Смерти Тарелкина». Великолепный образец сатирической гиперболы — сцена «складчины» чиновников в первом действии. «Сделаем христиан-

ское дело; поможем товарищу — а?» — призывает Варравин. «Да, да, это так», — соглашаются чиновники. И тотчас Чибисов, «торжественно» провозгласив: «Итак складчина! Община! Братство!!» — «пробирается к двери и ищет калоши». Ибисов столь же торжественно говорит о «добродотном дателе», которого «любит бог», сколь торопливо бросается за калошами. С возгласами: «Прекрасно!.. Прекрасно и тепло!.. от общего сердца!.. С миру по нитке — бедному рубашка» — чиновники резво устремляются к дверям. Начинается «общее бегство». Чиновники «вырываются, бегут», самым откровенным образом демонстрируя нечто, прямо противоположное их гуманным словоизлияниям.

Но Варравин «припирает двери и удерживает чиновников». «Позвольте, господа, — говорит Варравин, — мы вот так это устроим... Ведь на доброе дело вы охотно возьмете деньги у другого, то есть в чужом кармане?» «В чужом кармане? — отвечает дружный и на этот раз вполне искренний хор чиновников. — Охотно, очень охотно».

И тут Варравин проявляет всю силу своего организаторского дара. Он расставляет чиновников попарно, «нежно» велит им — «возьмите друг друга легонько за ворот» и приказывает: «Теперь возьмите каждый у другого бумажник».

«Шум и свалка; чиновники тащат друг у друга бумажники». Такова складчина, такова «община»! «Какая теплота, какой жар!.. — восхищается Варравин, который подобен здесь дирижеру всего послушного чиновнического оркестра, — даже удерживать надо...» — и растроганно говорит «публике»: «Эти пожертвования меня всегда сильно трогают». Он благодарит чиновников: «Позвольте мне сказать вам мое сердечное, задушевное спасибо. Вы сделали прекрасное дело — вы сделали доброе дело. Меньший брат умирает в нищете — и вы вдруг... Благодарю вас! Я тронут — я плачу — плачьте и вы!»

«Все плачут» и «обнимают друг друга».

Сцена складчины становится, следовательно, настоящим апофеозом воровства. Всеобщее и взаимное воровство показано тут во всей его выразительной сущности. Чиновник гроша не отдаст, но украдет охотно — украдет даже у самого себя. Сатирическое преувеличение с неотразимой силой логики именно к этому выводу и приходит: чиновник Омега остается без «пары» и с тревогой подбегает к Варравину: «Ваше превосходительство, меня некому за ворот взять!»

«Ну, сами себя возьмите», — отвечает Варравин. И Омега «берет сам себя за ворот», сам у себя вытаскивает бумажник... но вот беда: «все обнимают друг друга», а Омега? «Ваше превосходительство, мне некого обнять!» — жалуется он. Варравин, «утирая слезу», советует, указывая на служанку Тарелкина: «Ее обнимите». И «Омега обнимает Маврушку», которая испуганно орет: «Что ты, нечестивец, бесстыдник: ... Что ты?!»

«Крокодиловы слезы» чиновников, плачущих от умиления, что друг у друга украли, а вовсе не оттого, что помогли «меньшему брату», слезы чиновничьей сентиментальности показаны в этой комической сцене с неотразимой правдивостью и смелой простотой. Гипербола весела и зла, понятна и активна — все признаки подлинной реалистической сатиры налицо. Налицо и необходимый эмоциональный результат — эта сценка смешит, но, показывая истинную цену чиновничьей «доброты» и «отзывчивости», несомненно, зовет к борьбе против гнилого чиновнического лицемерия, против «протухлых» разговоров о «братстве», «теплоте», «задушевности», прикрывающих грабеж и разбой закоренелых вымогателей.

Гиперболичен, конечно, и рассказ Расплюева о его ненасытной утробе. Расплюев в «Свадьбе Кречинского» был чревоугодником и гурманом. Расплюев в «Смерти Тарелкина» стал феноменальным обжорой. Он все выпивает и все пожирает: вино, водку, хлеб, селедку, сыр. Тарелкин, пораженный, «что за пасть такая», спрашивает его: «Скажите, как вы себя чувствуете», — а Расплюев преспокойно отвечает: «Ну — скажу вам, еще ничего не чувствую». Брюхо Расплюева — «бездонная яма», в нем всепожирающий «огонь неугасимый и червь неутолимый», и это фантастическое и смешное преувеличение говорит нам о ненасытности, неутолимости полиции, способной все поглотить, все уничтожить, подобно расплюевскому «органу».

Однако главный пафос «Смерти Тарелкина» составлял отнюдь не преувеличения, пусть даже опирающиеся на самую что ни на есть подлинную реальность, а достовернейшие, как и в «Деле», «с кровью вырванные» из жизни характерные факты полицейских бесчинств.

Смело и точно раскрывает сущность полицейских порядков, основанных на «мордобое», великолепная сцена третьего действия — знаменитая «расплюевская механика», когда, согласно ремарке автора, «вдоль авансцены от пра-

вой руки зрителя к левой сначала стоит Качала, за ним Шатала, потом Пахомов; перед ними Расплюев на стуле», — и по знаку Расплюева, установившего этот порядок допроса дворника Пахомова, «Качала режет (то есть бьет.— К. Р.) Шаталу, Шатала — Пахомова, Пахомов вскидывается в воздух и валится на Расплюева». Вся эта «механика» придумана Сухово-Кобылиным, конечно, не для того, чтобы просто рассмешить зрителей тем, как все ее участники «падают один на другого и катятся по полу». Смех, вызываемый этой сценой, активен — высмеивается вся система полицейской власти, которая сверху донизу, подобно «расплюевской механике», приводится в движение палочными ударами, оплеухами и зуботычинами, — и удар, нанесенный начальством, непременно прокатывается вниз по иерархической лестнице, с самой большой силой устремляясь в физиономию «частного лица». . . Расплюев, на которого частный пристав Ох привычным жестом «подымает палку», устраивает всю эту «механику» с целью, так сказать, рационализации «мордобоя», который сам по себе для него и его «мушкатеров» Качалы и Шаталы вполне зауряден и привычен, — это «обиходное» средство допроса, универсальный прием воздействия на всякого попавшего в лапы полиции. Расплюев говорит Шатале: «Вот ты у меня будешь знать, когда тебе следует свидетеля резнуть». Речь идет, следовательно, лишь о том, когда и как «резнуть»; нужно ли вообще «резнуть», хорошо ли «резнуть» — это само собой разумеется, хотя, заметим кстати, речь идет даже не о предполагаемом виновнике, а о заведомо ни в чем не повинном свидетеле. Единственное, что считается излишним, — это. . . убить свидетеля. Шатале сказано, что если он человека убьет, то его «палками закатают». . . Результат действия всей этой «механики» прост и закономерен.

Пахомов прямо говорит: «Пощадите. . . Я что угодно, то и скажу». Обладая свидетелями, которые говорят «что угодно», полиция, естественно, направляет следствие наимыгоднейшим для неё путем. . .

В. И. Ленин в «Случайных заметках» раскрыл смысл полицейского правила «бей, но не до смерти».

«Обратите внимание, — писал Ленин, — например, на то, как бьют полицейские. Их пятеро или шестеро, работают они с зверской жестокостью, многие пьяны, у всех шашки. Но ни один из них ни разу не ударяет жертву шашкой.

Они — люди опытные и прекрасно знают, как надо бить. Удар шашкой — улика, а избить кулаками — поди, потом, докажи, что били в полиции. «Избит в драке, взяли избитого» — и все шито-крыто»¹.

Комментируя дело Воздухова, избитого полицейскими насмерть, Ленин так иронически излагает полицейскую «логику» и полицейскую «этику»:

«Ты велел смыть кровь с лица умирающего, — это очень хорошо, но ты допустил Воздухову умереть, — это, братец, неосмотрительно; вперед будь осторожнее и крепко заруби себе на носу первую и последнюю заповедь русского Держиморды: «бей, но не до смерти!»²

Эту заповедь свято блюдут заплечных дел мастера Ох и Расплюев, эту заповедь внушают они Качале и Шатале, прямым наследникам гоголевских Свистунова и Держиморды.

Но даже Гоголь никогда не пытался изобразить полицейские методы с такой полнотой, дотошностью и последовательностью, как это сделал Сухово-Кобылин.

Гипербола, заключенная в «расплюевской механике», чрезвычайно проста, сознательно груба, элементарна. Огрубление — конкретно-зримое выражение самой сути изображаемого явления и логичное доведение его до полного абсурда — один из характернейших приемов сатиры. Именно такими приемами наиболее часто пользуется Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина». Он наглядно показывает дикость, абсурдность, вопиющую нелепость и нестерпимость целого ряда явлений, казалось бы, привычных и освященных печатью царской «законности». Полиция предстает перед нами в смешной и явно нелепой картине «расплюевской механики», но вместе со смехом тотчас приходит и сознание, что эта очевидная нелепость вполне соответствует самой сущности полицейских порядков, и, значит, нелепы, абсурдны, нестерпимы эти порядки! Фальшь «складчины» обнажается во всем своем существе, когда чиновники лезут в карман друг к другу. Мнимая гуманность разоблачается нелепой «гуманностью» Тарелкина, который из «гуманных» соображений перестал есть цыплят, но зато набросился на индеек и гусей, и т. д. и т. п. Смех, сопутствующий этим

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 4, стр. 374.

² Там же, стр. 366.

сценам, всегда воодушевлен гневом против фальши и лжи, ненавистью к пороку.

Художественные приемы, которыми пользуется Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина», удивительно разнообразны. Вот, например, маленькая сценка допроса купца Попугайчикова Расплюевым и Охом. После двух-трех стандартных вопросов об имени и звании Расплюев прямо атакует купца:

— Ну, вы подсудимого знали?

— Помилуйте, к чему нам знать?

— Как же вам не знать.

— Почему же знать?

— Вы должны знать.

— Что делать, не знал.

— Ведь мы, батюшка, не отстанем,— «помолчав», продолжает Расплюев.

— Как угодно,— говорит купец.

И тогда Расплюев, «хлопнув по столу всею пятерней», вдруг объявляет:

— Да вы знаете ли, какое дело следуем, а? Оборотень, вуйдалак, упырь и мцырь!! —взят! —сидит в кандалах и показывает!! (Опять хлопает.) Так что же вы тут говорите...

Эффект этой тирады самый поразительный: «Попугайчиков, посмотрев искоса на Расплюева, вынимает бумажку и подает Оху».

«Это — сцена гоголевская,— писал А. Амфитеатров,— из лучших гоголевских сцен. Человек не знал подсудимого, не знал, по какому делу его спрашивают,—ничего не знал и не знает. В объяснение ему лопочут какую-то чепуху, свирепо прихлопывая в такт оной пятернею,—к чепухе этой купец Попугайчиков ни с которой стороны ни быть, ни чувствовать себя прикосновенным не может,—и тем не менее едва услышал он ее, как, «посмотрев искоса на Расплюева», вынул бумажку... Потому что в ухо ему звякнуло: «сидит в кандалах и показывает». Кто показывает? Что? Не все ли равно. Кандалник показывает, так что же тут говорить? И гордый купец Попугайчиков смиряется, понимая, что с таким козырем в руках от него, действительно, не отстанут»¹.

¹ А. Амфитеатров, Литературный альбом, Спб., 1907, стр. 38—39.

В этой сцене нет той комедийной наглядности, которая свойственна сценам «складчины» и «расплюевской механики». Сатирическая издевка скрывается здесь именно в корявой бессмысленности, бессодержательности, нелепости допроса. Нелепость подчеркивается комичным повторением глагола «знать» — «к чему нам знать» — «как же вам не знать» — «почем же знать» — «вы должны знать», — повторением, наиболее просто и конкретно показывающим, что «следствие» топчется на месте. Нелепость ясно обнаруживается и в том, что имя «подсудимого» даже и не называется, а допрашиваемый даже и не интересуется, кого же он «должен» знать, и т. д. и т. п. Именно такие сценки и вызывают, очевидно, упреки Сухово-Кобылину в произвольной игре воображения, в «уходе от реализма». Однако Амфитеатров почувствовал же, в чем пафос и смысл этой вполне сознательно изображаемой нелепости: именно в том, что Ох и Расплюев «действительно не отстанут». Другими словами, Сухово-Кобылин в этой сценке показывает, что для полиции, для Расплюева и Оха даже внешне законные формы следствия и допроса значения не имеют, что полиция, грубо игнорируя и третируя даже эту видимость законности, обладает возможностью идти прямо к существу, то есть опять-таки к вымогательству.

Иногда жало сатирической усмешки скрывается у Сухово-Кобылина в одной какой-нибудь фразе, сразу поднимающей на высоту обобщения самый обыденный разговор. Вот кредиторы, ворвавшиеся в квартиру мнимоумершего Тарелкина, безуспешно ищут его. Узнав о его смерти, они вопят: «Ах, разбойник, — он нарочно. — Это... бесс... чест... но!!» Один из кредиторов в запальчивости кричит: «А я вам говорю, что я его на дне преисподней сыщу!..» Другой кредитор принимает фантастическую угрозу всерьез и возражает: «Ну, что вы бессмыслицу говорите? Какая преисподня?.. Ну где там по преисподней за ним охотиться». Тут-то и следует поразительный ответ первого кредитора: «Однако могу же я искать мою собственность, где я хочу?!» Бессмыслица явная, несомненная, но с какой внезапной силой выражает она свирепую алчность всей этой толпы!

Приведенные примеры, думается, со всей убедительностью доказывают, что в «Смерти Тарелкина» при всей сгущенности красок нет ничего мистического, кошмарного, пугающе неясного, — напротив, авторские мысли выражены

с предельной активностью, резкостью и прямоотой. И если Тарелкина называют вурдалаком, упырем, то, конечно же, это не означает, как полагают некоторые исследователи и режиссеры, что тут в пьесу вторгается нечистая сила. Просто перед нами еще одно иносказание — в образе «вурдалака», который «уже мертв», более того, «похоронен и в землю зарыт», но тем не менее «питается теплою человеческою кровью», сосет кровь живых людей, — заключена основная мысль пьесы: «мертвый хватает живого», мертвое чиновничество пьет народную кровь.

С другой стороны, когда Тарелкин, измученный пытками, вопит: «Какая пустыня; людей нет — все демоны...» — то это вовсе не означает, как полагает Л. Гроссман, будто в словах Тарелкина выражено мироощущение самого драматурга, будто эти слова «могли бы служить эпиграфом к драматургии Сухово-Кобылина и особенно к тому трагическому фарсу, которым завершается его трилогия»¹. Не говоря уже о таких героях драматургии Сухово-Кобылина, как Муромский, Нелькин, Лидочка, Атуева, Иван Сидоров, к которым «демоны» никак не приложимы, трудно, конечно, применить это мрачное определение и к персонажам «Смерти Тарелкина» — ко всем этим далеко не демоническим, а, напротив, очень земным, бытовым фигурам чванкиных и попугайчиковых, брандахлыстовых и пахомовых... Фраза Тарелкина вовсе не претендует на обобщение столь широкое. Обобщение здесь уже и потому точнее; конкретнее — и потому активнее: «пустыня» — полицейский застенок, в котором изнывает Тарелкин; «демоны» — те, кто мучает его, — Варравин и Расплюев, чиновник и полицейский; «демоны» — это полиция и чиновничество.

Соблазняющее некоторых исследователей чрезмерно расширительное голкование отдельных сцен и реплик «Смерти Тарелкина», их стремление везде отыскивать некий общеполитический смысл незаконно лишают это произведение присущей ему исторической конкретности и отчетливости социальных характеристик. Отсюда возникает и неверное понимание произведения в целом как «трагического гротеска», его преувеличений как болезненных и бессмысленных кошмаров. В нашей литературе о Сухово-Кобылине «Смерть Тарелкина» постигла в высшей степени несправед-

¹ Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 44.

ливая участь. Эту пьесу исказили толкователи, на неё набросили мрачную, трагическую тень, в неё попытались вдохнуть уныние безнадежности, безверие мучительного пессимизма.

А. Кугель в 1917 году уверял, что в пьесе этой сказывается «излишество субъективной мелочности, почти избыток яда, которые порою становятся просто неприятны и отнюдь не содействуют художественности впечатления». По мнению Кугеля, автор «прибегает к перегромождению мерзостей», и в результате получается «сотрясение воздуха, а эффект самый незначительный». Эти упреки пьесе были бы совершенно непонятны, если бы в той же статье А. Кугель не высказал откровенно своей неприязни к сатире вообще. Сатиру он назвал «сатирическим ябедничеством» и декларировал: «Для меня сатирическое ябедничество не есть искусство, ибо оно лишено гармонической формы и объективного отношения к материалу»¹.

Вот с этим спорить уже не приходится. Да, сатира никогда не бывает гармонична, если понимать гармонию как покой. Да, сатира никогда не предполагает читателя или зрителя безмятежно созерцающим то, что раскрывается искусством. Сатира тенденциозна, и это исключает объективизм, но не мешает ей раскрывать объективную правду действительности, напротив, это способствует остроте и ясности ощущения правды,— вот почему оружием сатиры пользовались все великие реалисты русской литературы: и Пушкин, и Лермонтов, и Толстой, и Достоевский, и Тургенев, и Некрасов, и Горький, и Чехов.

За «Смертью Тарелкина» укрепилась ложная репутация произведения, в котором «блестящий европеизм стиля сочетается с мрачной жестокостью», а «пародийный и гротесковый элементы переплетаются с жестокими и мучительными сценами».² Это утверждение — один из многочисленных, к сожалению, примеров тех искусственных и неосновательных, бесплодных и вредных усложнений, которые возникают в результате непонимания простой и традиционной для русской сатиры природы сухово-кобылинских произведений.

О том, что эти произведения вовсе не уносят зрителя и

¹ А. Кугель, Заметки, «Театр и искусство», 1917, № 44—46, стр. 766.

² Л. Гроссман, Театр Сухово-Кобылина, стр. 44.

читателя в кошмарный мир, где властвует произвол фантазии, говорит их вполне земное происхождение. Мы уже видели, что даже основная коллизия пьесы — необычайная история мнимой смерти — подсказана драматургу вполне реальным, хотя и редкостным, хотя и курьезным событием, которое произошло в действительности. Жизненный курьез может стать основой художественного произведения в том случае, если этот курьез, эта необычайность выражают сущность явлений обычных, когда в этой случайности видна закономерность, ее породившая.

Впрочем, далеко не одни только жизненные курьезы возбуждали вдохновение Сухова-Кобылина. Гораздо чаще внимание писателя привлекали факты «вполне обычные». Единодушные свидетельства современников показывают, например, что избиения в полицейских участках, ставшие основой сцены «расплюевской механики», были самым повседневным явлением, что пытки и истязания, которым подвергается в пьесе Тарелкин, были вполне обыденны.

Невозможное на первый взгляд и совершенно абсурдное «дознание», имеющее целью выяснить, действительно ли Тарелкин «вурдалак» и «упырь», легко ставится в ряд с такими имевшими место в практике царских судов делами, как дела «о найденных в лесу костях, неизвестно кому принадлежащих, по-видимому, солдатских (по причине найденной между ними солдатской пуговицы)»; «о подложном присвоении мальчику Василию женского пола»; «об угрозах дворянина Н. учинить над собой резьбу»¹ и т. д.

Свидетельства современников красноречиво говорят о том, что приведенные Сухова-Кобылиным «факты ярких колеров» не были порождением праздной фантазии, не были произвольным вымыслом — они всегда так или иначе опирались на твердую почву хорошо знакомой писателю русской действительности.

В «Смерти Тарелкина» автор вовсе не пользовался некими необычайными для традиций русской сатиры средствами, некими чуждыми его прежним произведениям приемами. Напротив, и метод работы писателя и все основные художественные особенности «Смерти Тарелкина» показывают, что это произведение было закономерным развитием творческих принципов Сухова-Кобылина и русской сатиры вообще.

¹ См. И. Гессен, Судебная реформа, стр. 10.

Не случайно, характеризуя творчество Щедрина, Вл. И. Немирович-Данченко именно «Смерть Тарелкина», а не «Дело» и не «Свадьбу Кречинского» сопоставил и сблизил с щедринской манерой:

«Колочий талант,— сказал он о Щедрина.— Беспокойный, неласковый. Суровый, строгий... Такой же большею частью Гоголь. Такой же очень сильно Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина»¹.

А. Амфитеатров очень верно оценил смелость и остроту «Смерти Тарелкина» и правильно понял стилистическую природу этого произведения. «...По силе негодования, каким дышит здесь сатира Сухово-Кобылина,— писал он,— «Смерть Тарелкина» резче и язвительнее не только «Свадьбы Кречинского», но, пожалуй, и всего, что до сих пор произвела русская обличительная драматургия»².

«Близкий к Гоголю свойствами таланта,— замечал Амфитеатров,— в задачах творчества Сухово-Кобылин теснее примыкает к Салтыкову-Щедрину. «Смерть Тарелкина» — «Губернские очерки» для сцены»³.

Родство между сатирой Сухово-Кобылина и сатирой Щедрина неоднократно отмечал и А. В. Луначарский. Само собой разумеется, что значение творчества Сухово-Кобылина несоизмеримо с огромным значением творчества Щедрина, которое явилось эпохой в развитии русской литературы и русской общественной мысли. Но Луначарский считал,— на наш взгляд, справедливо,— что в сфере драматургии, в сфере сценической сатиры Сухово-Кобылина достигла более высоких художественных результатов, нежели сатира Щедрина. О лучшей из пьес Щедрина, «Смерти Пазухина», Луначарский заметил: «Драма хороша, но ставить ее наряду с шедеврами Сухово-Кобылина и даже Гоголя никак невозможно»⁴. При этом Луначарский, конечно, отмечал сочность и талантливость «Смерти Пазухина» и отнюдь не намеревался отказывать ей в реализме, как это

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, «Искусство», 1952, стр. 125.

² А. Амфитеатров, Литературный альбом, 1907, стр. 34.

³ Там же, стр. 42.

⁴ А. В. Луначарский, Статьи о театре и драматургии, «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 101. Конечно, говоря «даже Гоголя», Луначарский вовсе не ставит Гоголя ниже Сухово-Кобылина, он лишь имеет в виду тех рецензентов, которые сравнивали «Смерть Пазухина» не только с пьесами Сухово-Кобылина, но даже с комедиями Гоголя.



П. М. Медведев в роли Расплюева.
«Свадьба Кречинского», Александринский театр



В. П. Далматов в роли Кречинского.
«Свадьба Кречинского», Александринский театр

иной раз делают теперь по отношению к «Смерти Тарелкина». «Смерть Тарелкина» невозможно оторвать от всего творчества Сухово-Кобылина, от гоголевского и щедринского направления русской литературы.

Тем не менее произведение это обладает, конечно, жанровым своеобразием, отличающим его от других пьес Сухово-Кобылина. Эти своеобразные черты сразу бросаются в глаза — герои пьесы переодеваются и тем самым превращаются в «других» действующих лиц: Тарелкин — в Копылова и снова в Тарелкина, Варравин — в капитана Полутатарина и снова в Варравина. Герои пьесы поют куплеты и даже пляшут (Тарелкин — в первом действии, Расплюев — во втором). Наконец, герои пьесы охотно и часто обращаются с репликами и даже целыми монологами в публику, в зрительный зал... Если добавить к тому же, что действие пьесы развивается очень стремительно, изобилует неожиданными и резкими поворотами, то легко прийти к выводу, что перед нами — водевиль, хотя и сатирический.

К. С. Станиславский, характеризуя особенности водевиля, заметил, что «мир водевиля — это совершенно реальный мир, но необыкновенные происшествия случаются в нем на каждом шагу», что «персонажи водевиля» — это «самые обыкновенные люди», которые, однако, «абсолютно во все верят»¹. Не трудно заметить, что всеми этими особенностями в избытке обладает «Смерть Тарелкина». Станиславский указывал также, что сатирическая «нагрузка», вопреки распространенному мнению, вовсе не чужда водевилю, скорее напротив.

«Зерно» любой роли в водевиле, — говорил он, — очень близко к тем мыслям и чувствам, с которыми писал свои произведения Беранже. Водевиль родился в простом народе, на ярмарке, и интересы народные ему близки и понятны, как близки и понятны они нам в песенках Беранже. Отсюда и та доля сатиры, которая присутствует во многих водевилях...».

Но сам Станиславский замечал также, что сатира водевиля обычно «не бог весть какой силы, это, — говорил он, — не гениальные памфлеты Салтыкова-Щедрина»².

¹ Н. М. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. 3, «Искусство», 1952, стр. 238—239.

² Там же, стр. 263—264.

Между тем памфлетность «Смерти Тарелкина» предельна, сила сатиры в ней, как мы уже могли убедиться, максимальна. Именно эту пьесу Сухово-Кобылина чаще всего сравнивали с творениями Щедрина. Заключение в ней гнев разрушает те формы развлекательного, неизменно благодушного, шутивого водевиля, которые, возможно, и пытался использовать автор, и создает совсем другие, новые, чуждые водевилю формы.

При всей искусности построения «Смерть Тарелкина» нарочито груба, в то время как водевиль претендует — и часто не без оснований — на изящество, легкость, мягкость очертаний, на добродушную приветливость тона, на сердечную теплоту веселой улыбки. При всей быстроте и переменчивости действия «Смерть Тарелкина» тяжеловесна, в ней ощутима тяжесть выстраданной мысли; самая веселость в ней подчас сурова, смех носит характер гневного вызова, в то время как водевиль склонен к беспечности, к легкомыслию, в лучшем случае к азартному заигрыванию с опасной социальной тематикой.

Обращает на себя внимание и несвойственный водевилю огромный пафос обличения, присущий «Смерти Тарелкина», — раскаленность гипербол, обжигающих гневом, яростно сокрушающих все те общественные устои, на прочность которых водевиль только намекает. Сатирический водевиль выступает против общественных пороков с блестящим холодным оружием — самые смелые его насмешки подобны уколам шпаги. Сухово-Кобылин же ведет оглушительный пушечный обстрел всей полицейской Бастилии.

Своеобразие этой пьесы неизменно ставило в трудное положение режиссеров и исследователей, пытавшихся определить ее жанр.

Вопрос о том, в какие формы вылилась сатира «Смерти Тарелкина» и каковы жанровые особенности этого произведения, неоднократно толковался самым различным образом. Впрочем, в этом смысле «Смерть Тарелкина» явилась отнюдь не исключением, а, может быть, только самым показательным примером: все три пьесы Сухово-Кобылина получили в разное время множество несхожих, порой совершенно неожиданных жанровых определений. Заметим кстати, что искусственная усложненность в анализе жанровых особенностей трилогии является, на наш взгляд, основной причиной той робости, с которой относятся к пьесам Сухово-Кобылина режиссеры, и, в конечном счете, причиной того,

что «Дело» и «Смерть Тарелкина» сравнительно редко идут на современной советской сцене, хотя призывы к постановке этих пьес то и дело раздаются со страниц газет и журналов.

Иной раз «Смерть Тарелкина» именовали «комедией-гротеском» и даже «трагическим гротеском». Это последнее определение дал пьесе П. Гнедич¹ еще в 1913 году, и оно было с доверием принято некоторыми советскими исследователями.

Думается, что правильно решить вопрос о жанровой природе «Смерти Тарелкина» можно только на основе анализа той драматургической традиции, которой следовал Сухово-Кобылин и которая определила его творчество в целом. Выше уже неоднократно отмечалось, что Сухово-Кобылин был сознательным последователем Гоголя, что, обращаясь к материалу современной ему действительности, писатель стремился воплотить ее образы в гоголевской комедийной манере. Самый факт возникновения «Смерти Тарелкина» из попытки продолжить действие гоголевского «Ревизора», развить бессмертный образ Хлестакова указывает на необходимость искать решение вопроса о жанре этого произведения прежде всего в творчестве Гоголя.

В пьесе, называвшейся поначалу «Хлестаков, или Долги», могучее влияние Гоголя, оказавшее воздействие на все творчество Сухово-Кобылина, ощущается с особенной отчетливостью. В «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин снова применяет гоголевский прием награждения комедийных персонажей рифмующимися, сходными фамилиями, уже примененный им в «Деле», где фигурируют чиновники Герц, Шерц и Шмерц, а также Чибисов и Ибисов. Чибисов и Ибисов вслед за Варравиним и Тарелкиным переходят из «Дела» в заключительную пьесу трилогии, но кроме этих двух чиновников, сходностью и фамилий и поведения напоминающих Бобчинского и Добчинского, в «Смерти Тарелкина» появляются еще столь же идентичные полицейские «мушкеры богатырских размеров» Качала и Шатала.

Комедийные приемы в «Смерти Тарелкина» нередко восходят к гоголевскому комизму. Гоголь часто извлекал смех из раскрытия двойного смысла тех или иных понятий. Например, в «Мертвых душах» понятие «души» как обозначения, так сказать, «крепостной единицы» нередко сопоставляется с «душой» в высоком смысле этого слова. Собаке-

¹ См. «Театр и искусство», 1913, № 14, стр. 326.

вич, яростно споря с Чичиковым о цене «мертвых душ», вдруг говорит: «Право, у вас душа человеческая все равно, что пареная репа. Уж хоть по три рубля дайте!» Точно так же в «Смерти Тарелкина» в сцене допроса Людмилы Брандахлыстовой комизм рождается раскрытием двойного смысла слова «оборачивался»: оно трактуется Людмилой в самом буквальном смысле, а ведущим допрос Расплюевым — в переносном, в смысле «превращался».

— Ну, что, он оборачивался? — спрашивает Расплюев.

— Завсегда, — решительно отвечает Людмила.

— Во что же он оборачивался?

— В стену.

— Как же он в стену оборачивался?

— А как я на постель полезу, так он, мошенник, рылом-то в стену и обернется. . .

В сцене же допроса Чванкина гоголевская игра со словом «душа» повторяется почти текстуально: «Пиши постановление. . . — говорит пристав Ох, — нечто тяготеющее душу и прочее». «Чью душу? — возражает Чванкин. — Говорите, чью? Мою? Так знайте, что у меня в Саратовской губернии триста душ. . .».

Подобных примеров, свидетельствующих о том, что Сухово-Кобылин сознательно развивал манеру и приемы гоголевской комедиографии, даже будучи уже зрелым и известным писателем, можно привести много.

Некоторые персонажи «Смерти Тарелкина» живо напоминают гоголевские образы. Сходство доктора Крестьяна Крестьяновича Унмеглихкайт с уездным врачом Христианом Ивановичем Гибнером из «Ревизора» обнаруживается уже в созвучии их имен, причем характерно, что Гоголь производит фамилию своего лекаря от русского «гибнуть», а Сухово-Кобылин — от немецкого «невозможность», — и в том и в другом случае подчеркивается несостоятельность медицины, подчиненной административным властям, беспринципно и своекорыстно помогающей произволу чиновников. Ненависть к такого рода «медицине» Сухово-Кобылин впоследствии с большой силой высказал в своем «Квартете», где назвал медицину «плоской и наглой глистой», живущей «в гное» внутренностей чиновнического аппарата. Гоголевский Христиан Иванович на протяжении всей пьесы не произносит ни слова, только «издает звук, отчасти похожий на букву *и* и несколько на *е*», сухово-кобылинский

лекарь выдавливают из себя на ломаном русском языке несколько глубокомысленно-глупых фраз, из которых одна поистине патетична, она и говорится-то «с особым убеждением». «О нет!.. Никогда медицин отвечай... никогда!.. никогда!» Оба эти лекаря — и гоголевский и сухово-кобылинский — нужны властям с одной только целью — «чтобы на случай видно было, что медицина свою помощь подала».

Сухово-кобылинская Людмила Спиридоновна Брандахлыстова своей сочной, энергичной, изобилующей ругательствами речью живо напоминает гоголевскую слесаршу Пошлепкину. Интонационное сходство рассказа Людмилы о Копылове и рассказа слесарши о городничем несомненно:

«С л е с а р ш а. Сделал, мошенник, сделал: побей бог его и на том и на этом свете! Чтобы ему, если тетка есть, то и тетке — всякая пакость, и отцу, если жив у него, то чтоб и он, каналья, околел, или поперхнулся навеки, мошенник такой (...). На что, говорит, тебе муж, он уже тебе не годится. Да я-то знаю: годится или не годится, это мое дело, мошенник такой. Он, говорит, вор: хоть он теперь и не украл, да все равно, говорит, украдет, его и без того на следующий год возьмут в рекруты. Да мне-то каково без мужа, мошенник такой! Я слабый человек, подлец ты такой! чтоб всей родне твоей не довелось видеть света божьего, а если есть теща, то чтоб и теще...»

«Л ю д м и л а. А как я на постель полезу, так он, мошенник, рылом-то в стену и обернется. Так вот я с ним одиннадцать годков и мучилась; глаза выплакала с разбойником; глаз не сомкну, все плачу, а он дрыхнет себе, да и только, горой его раздуй; а теперь, жеребец, и от меня отрекся и от детей отрекся, кормить не хочет; это не мои, говорит, дети. Чьи ж, мол, эти дети, коли не твои? Укажи чьи? Так не указывает.»

И слесарша и Людмила произносят эти монологи с одинаковым привычным воодушевлением. Подобно причитаниям, их бранные речи уже заучены, они явно произносятся не впервые — наболевшее высказывалось неоднократно, обдумывалось ночами, — вот почему третьим лицам — Хлестакову в «Ревизоре» и Расплюеву в «Смерти Тарелкина» задаются прямые вопросы, обращенные через их головы к виновникам зла и обиды — городничему и Копылову: «Да мне-то каково без мужа, мошенник такой?», «Чьи ж, мол, эти дети, коли не твои? Укажи чьи?» — вот почему поток возмущенных слов то и дело перебивается ругатель-

ствами: «мошенником» и «подлецом» величает слесарша городничего, «мошенником», «разбойником» и «жеребцом» именует Людмила Копылова. Ритм обличительных речей удивительно сходен («на что, говорит, тебе муж» — «это не мой, говорит, дети»; «горой его раздуй» — «чтоб он, каналья, околея» и т. д.).

Выразительно также сопоставление слов городничего: «Я вот, ей-богу, если и взял с иного, то, право, без всякой ненависти», — со словами Оха, который, вымогая взятку у Попугайчикова, говорит: «Какая же обида? Обиды нет. Обида — произвол; а тут какой же черт произвол, когда моя необходимость...». Городничий берет без ненависти, Ох берет без обиды. «Это уже так самим богом устроено», — объясняет городничий. И Ох тоже ссылается на бога: «Ну веришь ли ты богу?.. Веришь ли?»

Вымогательство в представлении чиновников Гоголя и Сухова-Кобылина, следовательно, не что иное, как божья воля в действии.

По нарочитой невероятности сюжета «Смерть Тарелкина» более всего напоминает гоголевскую «Женитьбу» — это «совершенно невероятное событие в двух действиях». Но, конечно, в «Смерти Тарелкина» элементы фарса гораздо более ощутимы, ощутимы настолько, что позволяют смело определить жанр этой пьесы как с а т и р и ч е с к и й ф а р с.

Важно заметить, что сам Сухов-Кобылин называл «Смерть Тарелкина» то просто «комедией», то «комедией-шуткой», то «фарсом». Если первое определение является слишком общим, а второе кажется нам нарочито смягченным в целях усыпления бдительности цензуры, то третье, наиболее конкретное, подтверждается всей стилистикой пьесы. Фарс никогда не чурался ни водеvilных переодетий, ни «превращений», ни той непринужденности, с которой водеvilные персонажи поют куплеты, пляшут, обращаются к публике и т. д. Напротив, именно фарс создал все эти особенности водевиля, как и вообще обогатил самый водеvil, жанр, много почерпнувший в народном фарсе, в лучших своих проявлениях сохранивший хотя бы до известной степени фарсовую демократичность. Фарс всегда был смелее, решительнее, грубее водевиля, именно потому, что фарс возник на площади, в гуще простонародья, и достиг своих вершин в творчестве таких смелых сатириков, как Мольер. Белинский писал, что комедии Мольера «часто сбиваются на фарс, или, по крайней мере, допускают в себя

фарс»¹, и иронически замечал, что «заживо задетое самолюбие завистников, глупцов, невежд и негодяев особенно нападало на комедию Мольера за дурной тон и неприличные слова и выражения»². Не избежал этих нападков и Сухово-Кобылин, который в «Смерти Тарелкина» особенно близок к Мольеру и по самой стилистике комедийного письма и по некоторым весьма существенным моментам содержания.

Плебейская непочтительность фарса, которая так привлекала Мольера, оказалась необходима дворянину, «барину» Сухово-Кобылину, когда он решился выступить с сатирой против полиции. И это естественно, это закономерно: содержание «Смерти Тарелкина» определило ее форму. Сухово-Кобылин в этой пьесе неожиданно, быть может, для самого себя отразил просто народное, грубое и совершенно верное понимание того, что творится в полицейских застенках. Надо ли говорить, что это лишь еще раз подтверждает мысль о глубоком, подлинном реализме «Смерти Тарелкина». Точка зрения народа всегда более верна истине, всегда более объективна, хотя бы уже потому, что ей совершенно чуждо стремление привилегированных сословий к внешней благопристойности, потому, что она неизменно срывает с порока покровы напускной приличности.

Так поступал в своих фарсах и Мольер, которого Сухово-Кобылин с восхищением называл «единственным и единым комиком». В знаменитом фарсе «Господин де Пурсоньяк» Мольер ядовито издевался над французским правосудием и его законами, согласно которым, как говорит Сбригани, «человека сначала вешают, а судят потом», над продажностью полицейских офицеров, которые повинуются «строгим приказам» до тех пор, пока не получают соответствующей mzды, и т. д. В «Плутнях Скапена» эта тема получает у Мольера дальнейшее развитие:

— Да вы посмотрите, что в судах делается! — говорит Скапен. — Сколько там апелляций, разных инстанций и всякой волокиты, у каких только хищных зверей не придется вам побывать в когтях: приставы, поверенные, адвокаты, секретари, их помощники, докладчики, судьи со своими

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1948, стр. 57.

² В. Г. Белинский, О драме и театре. Избранные статьи и высказывания, «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 225.

писцами! И ни один не задумается повернуть закон по-своему, даже за небольшую мзду. Подсунет пристав фальшивый протокол, вот вас и засудили, а вы и знать ничего не знаете. Поверенный стакнется с противной стороной и продаст вас ни за грош. Адвоката тоже подкупят, он и в суд не явится, когда будут разбирать ваше дело, или начнет плести всякую чепуху, а до сути так и не доберется. Секретарь прочтет вам заочно обвинительный протокол. Писец докладчика утаит документы, а не то и сам докладчик скажет, будто бы он их не видал (...). Нет, сударь, если можете, держитесь подальше от этой преисподней. Судиться — это все равно, что в аду гореть!

Фарсы Мольера, как и комедии Гоголя, несомненно, водухеуляли Сухово-Кобылина уже когда он писал «Дело». Неоднократно отмечалось, например, что первое появление Тарелкина в «Деле» носит фарсовый характер. Действительно, человек, о котором Атуева только что отзывалась как о «совершенном комильфо», вдруг является «в пальто с большим, поднятым до ушей воротником», который сам он называет «тарантасом», «быстро входит и захлопывает за собой дверь», а «в дверь кто-то ломится», отчаянно ругаясь, грозя взять Тарелкина за ворот: «Я вас на дне помойной ямы достану, чтобы сказать вам, что вы: свинья! ..»

В «Смерти Тарелкина» фарс сказывается во всем — и в том, что уже список действующих лиц объединяет Варравина и капитана Полутатарина в «одно лицо», как и Тарелкина и Копылова, и в том, что в списке этом Людмила Брандахлыстова названа «колоссальной бабой», и в том, что «мушкетерам» даются «богатырские размеры». Совершенно фарсовы характеристики кредиторов: один из них — «пиявкообразный человек», другой — «дюдая натура, с большими усами и крокодилообразным телом», причем «все они одеты в самые фантастические шубы и шинели».

Фарсовая грубость целого ряда сцен настолько очевидна, что не нуждается в доказательствах. Уже самое начало пьесы, когда Тарелкин заставляет Маврушу набивать гроб тухлой рыбой, дабы создать иллюзию, что в гробу — настоящий разложившийся покойник, возможно только в фарсе. Совершенно фарсовая сцена, когда выясняется, что, превратившись в Копылова, Тарелкин оказывается мужем копыловской сожительницы Людмилы Брандахлыстовой и испуганно отрекается от нее и ее детей, живо напоминает сцену из фарса «Господин де Пурсоньяк», где мольеров-

ского героя атакуют его мнимые жены Люсетта и Нерина с выводком детишек.

— Бессовестный, и не грех тебе меня обижать. Неужто тебя совесть не мучает? — кричит Люсетта.

— Откажешься ты от меня, злодей? — вторит ей Нерина.

Само собой разумеется, все эти сопоставления вовсе не говорят о подражательности Сухова-Кобылина, создающего вполне самобытные характеры, совершенно оригинальные коллизии, раскрывающего горькую правду современной ему действительности. Но они снова и снова красноречиво говорят о том, что творчество Сухова-Кобылина развивалось в лучших традициях сатирической комедии, вбирая в себя блестящие достижения сатиры Мольера, Бомарше, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя.

Великий русский поэт Александр Блок, который считал пьесы Сухова-Кобылина «поражительными» и восхищался тем, как драматург «приковывает внимание» читателей и зрителей «внезапно, одной негаданной чертой»¹, был совершенно прав, когда уверенно назвал «Смерть Тарелкина» сатирическим фарсом.

Сатирическое отношение к изображаемому объединяет всю трилогию Сухова-Кобылина. Каждое произведение трилогии может служить высоким образцом сатирического использования различных сценических жанров: комедии в «Свадьбе Кречинского», драмы — в «Деле» и фарса — в «Смерти Тарелкина».

ПЕРСОНАЖИ ФАРСА

Общее свойство всех героев «Смерти Тарелкина» — редкая поглощенность действием, увлеченность своими целями, доходящая до одержимости. Каждый из них мог бы сказать о себе выразительными словами, которыми Расплюев характеризует собственное чрево: «Да как взалкал, — до испуга!» Каждый из них обладает удивительной, всепоглощающей целеустремленностью. Замечательный совет Гоголя, адресованный актерам, относительно «главной заботы» каждого действующего лица, заботы, «на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный

¹ А. Блок, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 10, стр. 9.

предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове»¹, был реализован в данном случае драматургом с особенной тщательностью. В «Смерти Тарелкина» нет резонеров и нет даже моментов резонерства, которые легко обнаруживаются в «Свадьбе Кречинского» и в «Деле». Действие развивается непрерывно, стремительно, его повороты резки, внезапны, остры — иначе и быть не может, потому что пьесу движут вперед противоречивые, бурно конфликтующие между собой «заботы» персонажей, заботы настолько важные, что в каждой из них действительно «издерживается жизнь». Столкновения этих «забот» взрывчаты, исполнены огромной энергии, рождающей сатирические преувеличения, придающей динамику драматической борьбе, над которой, кажется нам, гремит неумолчный смех писателя, смех, словно подхлестывающий героев.

Тарелкин хочет обмануть судьбу, хочет умереть «наперекор закону и природе», «себе в сласть и удовольствие», умереть «так, как никто не умирал», — умереть только для своих кредиторов и врагов и остаться живым тайно от них. «Другая дорога жизни, — восклицает он, — другие желания, другой мир, другое небо!» «Я хочу, — провозглашает Тарелкин, — чтобы начальство похоронило меня на собственный счет! Хочу, чтобы эта бессмертная смерть мне не стоила медной полушки — так и будет!» Но, конечно, не это его главное желание, не это его главная забота; мнимая смерть — только средство задуманного Тарелкиным отчаянного предприятия, мысль о котором — «вечный гвоздь, сидящий в голове» героя фарса. Его мечта, его цель, его вожаемое желание — обобрать самого Варравина, «тихонько, усладительно, рубль за рублем» вытянуть из него награбленные деньги. Надо помнить, что для Тарелкина Варравин всегда был и царем и богом, что в трепете перед Варравиним он прожил долгие годы, что именно Варравин морил его голодом, вогнал его заживо в гроб. Сколько должен бы претерпеть Тарелкин, прежде чем решился объявить Варравину войну! Как много значит в его жизни эта война, с каким она сопряжена безумным риском! И как радуется Тарелкин мысли, что сможет вести эту войну, поместясь в «безопасном месте» с украденными у Варравина бумагами, с «интимнейшей перепиской», с «букетом» писем Варравина,

¹ «Гоголь и театр», «Искусство», 1952, стр. 379.

которые «самому сатане можно поднести в знак любви и уважения».

Стоит послушать, как смакует Тарелкин предстоящее ему блаженство шантажа, чтобы понять, что в это предприятие вложены все силы его жизни, вся энергия его подлости, все надежды его алчности. Тарелкин мечтает «тянуть» из Варравина деньги «тихонько», но «со страшными болями», мечтает «сладко смеяться» в то время, как Варравин будет «коробиться и корчиться от этих болей». Он хочет, взволнованно расхаживая по комнате и обдумывая детали своего плана. Он говорит о похищенных бумагах: «Это моя плоть и кровь!» Он сладострастно предвкушает наслаждение: «Боже! Какая есть бесконечная сладость в мести!» Он веселится, соображая, «каким приемом вывернуть из Варравина деньги. Какими кушами, большими или малыми? а?» И решает: «Я думаю так, сначала малыми, а потом, и качай, и качай — ха! ха! ха!»

В этом злорадстве, в этом азарте подлости, в этом садистическом упоении — весь Тарелкин. Отважившись на своеобразный подвиг хищничества, он отдается своей затее целиком, без остатка, отдается решительно, самозабвенно, с целеустремленностью, которая и не снилась гоголевскому Хлестакову.

А ведь самый образ Тарелкина возник как сознательное развитие образа Хлестакова. Но развивать — это не значит копировать. При всем своем родстве с Хлестаковым Тарелкин — создание оригинальное, порожденное духом времени, ожесточением чиновничьих нравов. У Тарелкина нет ни отца-помещика, ни даже заботливого Осипа, оберегающего его от жизненных невзгод, поэтому нет у него и хлестаковской беспечности и хлестаковской «легкости в мыслях необыкновенной». Прожить он может только мошенничая, только подличая, только вымогая... Отсюда и все различия. Н. Щедрин в 1868 году, то есть в год, когда завершалась «Смерть Тарелкина», проникательно заметил, что «последнее время создало великое множество типов совершенно новых, существования которых гоголевская сатира и не подозревала»¹. Это народение в русской действительности новых типов и предопределило то новое, что при-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 325—326.

несла с собой драматургия Сухово-Кобылина, развивавшая гоголевские традиции.

Когда Хлестаков в «Деле» стал Тарелкиным, то произошла не просто перемена фамилии — произошло рождение нового, самобытного и по-новому типичного образа. Беспечный вертопрах, самозабвенный лгун превратился в изворотливого хищника, в опасную «гадину», в существо мелочное, злобное и ехидное. Эта эволюция вполне соответствовала исторической эволюции русского чиновничества, становившегося по мере развития буржуазных отношений в стране все более хищным, корыстным, циничным, жестоким. И мелкая сошка стала опасной, отлично освоила мастерство грабежа.

В «Смерти Тарелкина» эволюция образа продолжается, причем главное средство, которое использует здесь для характеристики своего героя Сухово-Кобылин, — это типично гоголевский прием саморазоблачения подлеца.

У Гоголя в финале «Игроков» отъявленный негодяй, шулер Ихарев, чей главный жизненный девиз — «обмануть всех и не быть обмануту самому», оказывается все же обманутым и клянет плутовство: «Ведь существуют же, к стыду и поношению человека, такие мошенники! (...) Тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует (...). Черт возьми! Такая уж надувательская земля!»

Этим монологом Ихарева навеяна, очевидно, та заключительная речь Тарелкина в «Деле», когда он, обманутый Варравиным, собирается вновь идти по свету, «отхватывая» свой «чиновничий пляс», и, подобно Ихареву, проклинает «постылый свет».

Устами Тарелкина драматург в последней пьесе трилогии окончательно разоблачает чиновничество, дошедшее в своем хищничестве до садизма. Чиновническая мечта, высказанная здесь устами чиновника, это не просто нажива, а нажива «усладительная», жесточайшая, подлейшая, — наслаждение своей скрытой силой, своим безнаказанным произволом! Устами Тарелкина зло иронизирует автор над новейшими ухищрениями чиновничества, ловко применяющегося к модным «требованиям времени», забегающего «вперед прогресса», когда «объявляют прогресс», готового кокетничать гуманностью, когда «объявлено... что существует гуманность», и т. д.

Развитие гоголевской сатирической традиции применительно к новым фактам действительности снова и снова за-

кономерно приводит Сухово-Кобылина к своеобразной «творческой переключке» с его современником и великим последователем Гоголя Щедриным. Выше замечено, что основная сюжетная коллизия последней пьесы Сухово-Кобылина — «бессмертная смерть» Тарелкина — заключает в себе мысль о неизбежной гибели чиновничества, внутренне обреченного, мертвого, несмотря на свою внешнюю цепкость, изворотливость, жизнеспособность. Заметим, кстати, что в самых общих чертах эта коллизия намечена Сухово-Кобылиным уже в «Деле», в мечтах Тарелкина скрыться где-нибудь возле «Успенья на Могильцах, в Мертвом переулке, в доме купца Грובהа». Внимание Тарелкина уже в «Деле» явно занимает не только «увесистое, точно оно на вате», слово «богат», но и слова, пахнущие смертью, разложением. Точно так же Щедрин, герои которого часто варьируют на разные лады тему смерти, предвещал гибель обреченных социальных явлений. В «Господах Головлевых» Иудушка не понимал, что «прах» «будет накапливаться в нем до тех пор, пока окончательно не задушит его», Степану Головлеву «чудился гроб» — «Гроб! гроб! гроб! — повторял он бессознательно про себя»; «изо всех углов» головлевского дома «казалось, выползали умертвия», и в конце концов Иудушка приходил к мысли, что «весь мир... есть гроб». Герой «Дворянской хандры», подобно Тарелкину, хотел «жить в гробу без прошлого, без будущего, даже без настоящего», «заживо иметь гроб».

И Сухово-Кобылин и Щедрин уверенно ставили над общественным злом, над силами реакции знак смерти.

«Смерть Тарелкина» в этом смысле произведение особенно показательное — тема смерти даже вынесена демонстративно в его заглавие. Герой этого произведения предстает перед нами опасным в своей обреченности — тот строй, неотъемлемой и преданной частицей которого он является, довел его до отчаяния, до последней черты. И, хотя Тарелкин по ходу пьесы претерпевает в полицейском застенке страшные мучения, все же автор ни на одно мгновение не опускается до сочувствия к нему. Тарелкин — сам виновник своих мучений и мучений многих других людей. Он сродни Варравину и Расплюеву, истязавшим его, — дай ему волю, улыбнись ему фортуна, он сам примется истязать Варравина или Расплюева — всякого, кто попадет ему в когти. Мучительство, вымогательство, надругательство над человеком — все то, что испытывает на собственной шкуре

Тарелкин,— это его, Тарелкина, любимые занятия, его приемы, его мечта. В сущности, в пьесе изображается именно тарелкинский «усладительный» идеал, в ней сбываются его тайные вожеления, но роковым для него образом он оказывается не вершителем истязаний, а их жертвой, не мучителем, а мучимым.

Первое действие пьесы проходит для Тарелкина благополучно: его ловкая проделка удалась, все «легко и благополучно совершилось»,—он обманул и кредиторов, и Расплюева, и самого Варравина, он вправе с радостью, хлопая себя по груди, говорить: «На моей улице праздник». Он может даже произнести патетическую надгробную речь самому себе, более того, он даже позволяет себе многозначительно, с огромным удовольствием намекнуть Расплюеву, что «мертвые не умирают».

Этот разговор Тарелкина с Расплюевым особенно примечателен. Тарелкин ведет диалог с увлечением, он в «духе», он иносказаниями, намеками высказывает тут самые сокровенные свои мысли. «Именно, вы справедливо, сударь мой, заметили: душа бессмертна»,—говорит Расплюев, исполнивший свои полицейские обязанности и собравшийся уходить. Но Тарелкин, отвечая, «берет его за руки»,—Тарелкину не хочется его отпускать, его переполняет желание поделиться своим торжеством:

— А,— не правда ли? Бессмертна, то есть мертвые не умирают.

— Так-так. Не умирают!! —автоматически соглашается Расплюев, но, «подумавши», вдруг в полном изумлении спрашивает: «То есть как же, однако, не умирают?!?»

— Живут,— «твердо» заявляет Тарелкин. Тут следует пауза — сказано едва ли не больше, чем возможно было сказать,— и неопределенное, двусмысленное завершение фразы: — Но знаете, там (указывая) — далеко!!»

Куда «указывает» Тарелкин? Говорит ли он о загробной жизни, о «бессмертии души» или о том самом доме купца Грובה в Мертвом переулке, возле церкви Успенья на Могильниках, «в глуши, в Москве», где намеревается укрыться? Без сомнения, он говорит и то и другое — он сознательно двусмыслен, он смакует победу, о которой нельзя никому рассказать, но о которой хочется говорить, хотя бы сбиняками. Но есть в этом коротеньком диалоге и третий смысл, скрытый не только от Расплюева, но и от самого Тарелкина: «мертвые не умирают», они «живут», и вовсе

Не «там, далеко», а в реальном мире, среди реальных живых людей, отравляя их жизнь смрадом хищничества.

Злоключения Тарелкина начинаются во втором акте появлением Людмилы Брандахлыстовой. Тарелкин и не подозревал, что вместе с чужим именем он принял на себя чужую судьбу, чужие грехи, чужие беды. Когда Людмила приходит, Тарелкин сперва смеется и «рисуетя»:

— Амалия... ну Розалия... была, кажется, одна Капалия... ну Людмилы, нет,— Людмилы не помню. Да она из балета или из школы?

Выясняется, однако, нечто ужасное: во-первых, «колоссальная баба» говорит не о другом каком-либо «предмете», а о себе самой, во-вторых, она никак уж не из балета, а прачка, в-третьих... В-третьих, есть еще дети, а если Тарелкин — Копылов,— а ему нельзя не быть Копыловым, ибо Тарелкина он сам похоронил,— то и это «чудовище» и эти дети, которые тут же вбегают и «бросаются» на него,— все это его семья!

Удар, страшный своей непредвиденностью, своей внезапностью! Характерны реакции Тарелкина — сперва он «рисуетя», потом «с презрением» отмахивается от Людмилы, потом озадаченно, с напускным пренебрежением говорит: «Вот те раз! Да это чудовище какое-то! Нет, черт с тобой; я такой женщины не понимаю».

Последние слова — блестящая находка Сухова-Кобылина. Тарелкин далеко не разборчив и уж во всяком случае не претендует на какие-либо моральные принципы, он охотно воспользовался бы своеобразным «наследством» Копылова, но — что делать — такой женщины он «не понимает»! А тут еще обнаруживаются дети! «В отчаянии» Тарелкин вопит: «Прочь, прочь, бесенята, прочь!! Как, вся жизнь!! С прачкой?!! Нет!! Никогда».

Сухово-Кобылин тут не скупится на восклицательные знаки: это один из острых, издевательски-драматичных моментов, один из капканов, расставленных драматургом на пути героя. У Людмилы своя «забота», своя целеустремленность, свое заветное, как гвоздь сидящее в голове желание — пристроиться к мужчине, к кому угодно,— она ведь даже поначалу и внимания не обратила на то, что Тарелкин ничуть не схож с Копыловым — он назвался Копыловым, этого довольно для Людмилы, она «припадает к нему и нежничает», она «ласкается»! Эти нежности и ласки приводят Тарелкина в совершенный ужас, он прогоняет Люд-

милу, кричит: «Ступай вон, гадкая баба,— вон! Я тебя не знаю — вон! И щенят возьми,— а то я их в окно выкину». Тут-то и выясняется истинная цена Людмилиных нежностей: она сразу решает подать в полицию жалобу,— у нее ведь своя забота, своя цель, а нежности и ласки «колоссальной бабы» — это просто одно из доступных ей средств жизненной борьбы.

После сцены с Людмилой Тарелкин несколько теряет «кураж», с тревогой встречает вторжение толпы кредиторов, которое, однако, проходит для него вполне благополучно, но в сцене с переодетым Варравиним оказывается не в состоянии до конца выдержать свою роль. Когда Варравин — Полутатарингов говорит об «умершем» Тарелкине: «Вот свинья-то была», — Тарелкин еще относительно разумно возражает: «Однако, милостивый государь, замечу вам, о мертвых говорить так нельзя...». Но уже следующее ругательство Варравина — «подлец» — задает Тарелкина за живое, он, перебивая Варравина, вскрикивает: «Нет, нет, позовьте!» Более того, проявляя излишнюю для Копылова осведомленность, он с рискованной категоричностью заявляет, что Тарелкин не знал Полутатарингова, что «у него никогда такого кредитора не было!» Его бесит собственное нелепое положение: «Вот ярость! Знать, что врет, и не мочь сказать — ты врешь!» Сам объявивши себя покойником, он еще возмущается Варравиним, который на него «как на мертвого жлет».

Затейная Варравиним интрига силой обстоятельств обращается вдруг против Тарелкина, заставляя его «горячиться», «негодовать», в бешенстве «сжимать кулаки». А Варравин, еще не догадываясь, что перед ним не кто иной, как Тарелкин, но наслаждаясь и возможностью откровенно высказывать все, что он о Тарелкине думает, и самой грубой кощунственностью оскорблений, наносимых мертвецу, все сгущает краски: Тарелкину, говорит он, «неоднократно и в рожу-то плевали», Тарелкин, уверяет он, «все чувства оскорблял»: «зрение, ибо рожа его была отвратительна», «слух, ибо голос его дребезжал, как худая балалайка», «осязание, ибо кожу его по самые оконечности рук покрывал ослизлый и злокачественный пот», «обоняние, ибо от него воняло дохлым мясом!!»

Каково перенести все это Тарелкину! Он «теряет терпение», он возмущается: «Да это невыносимо!» Он, наконец, отчаянно протестует: «Лжете, сударь, никогда!» — и

тем самым едва не выдает себя. А тут еще Расплюев совершенно неожиданно, в каком-то озарении, провозглашает, что перечисленные Варравиним приметы ни более ни менее как «приходятся... на Силу Копылова»: «Вы его как бы Рафаэлевой кистью описали!»

События вдруг приобретают трагический для Тарелкина оборот. Внезапная догадка Расплюева, от которой сам Расплюев через несколько минут готов отказаться, настораживает бдительный и жестокий ум Варравина, и тот уже доводит разоблачение до конца, не только превращая Копылова обратно в Тарелкина, но и внушая доверчивому Расплюеву, что перед ним — сверхъестественное чудовище, «упырь и мцыр», «величайшая опасность для жизни».

Сухово-Кобылин, тонко ощущая природу сатирической гиперболы, обычно «настигающей», захватывающей героев в моменты наибольшего обострения действия, смело пользуется в сцене опознания Тарелкина грубыми преувеличениями фарса. Расплюев и Варравин даже обнюхивают (!) Тарелкина. И, хотя от Тарелкина, по словам Варравина, «воняло дохлым мясом», а мнимый Копылов, как убеждается Расплюев, пахнет иначе, «будто пресность какая», — тем не менее Варравин, вопреки всякому здравому смыслу, смело утверждает: «Да. Но ведь это близко», — и Расплюев немедленно соглашается: «Очень близкие признаки...». На Тарелкина напяливают парик, Варравин вталкивает ему в рот вставные зубы — и вот налицо уже и волосы и зубы, «которые в паспорте стоят», и вместо похороненного в Шлиссельбурге Копылова перед Расплюевым сидит им самим похороненный Тарелкин — «сидит на стуле!!!» — живой! Мудрено ли, что после этого Расплюев решительно ничего не понимает и решительно всему верит?

— Теперь, змея, ты у меня в руках! — шепчет капитан Полутатаринцов связанному Тарелкину, и Тарелкин с ужасом узнает слишком хорошо знакомый голос: — Варравин!!!

На Тарелкина накидывают веревочную петлю, его накрепко скручивают, и он уже понимает: «Пропала моя головушка...» — и он уже готов признать: «Я Копылов... Ну, я Тарелкин...». Но Варравину этого мало — Тарелкина волокут в участок, морят жаждой, пытаются, допрашивают. Измученный Тарелкин на допросе сперва опять называет себя Копыловым, но тотчас же признается: «Признаюсь, я Тарелкин... только воды... ох... тоска какая...».

«И этому не верим,— торжествующе возражает Расплюев,— ничему не верим».

Тарелкин уже сдался на милость победителей, он уже потерпел полное поражение и готов сказать что угодно, только бы напоили. Сухово-Кобылин блестяще пользуется этой ситуацией: признания Тарелкина звучат как мощные обобщения, как обвинения всему чиновничьему и полицейскому режиму.

— Говори — ты мцыр? — усердствует Расплюев.

— Ну, мцыр, — соглашается Тарелкин.

— Ты вуйдалак, упыр?

— Да, да...

Чиновник сам признает себя кровососом, упырем, вурдалаком — это ли не сатирическое обобщение?! Но и этого мало Сухово-Кобылину.

— Кто твои сообщники? — спрашивает Расплюев.

— Весь Петербург и вся Москва, — не задумываясь, отвечает Тарелкин.

— Вот оно!.. — вздрагивает Расплюев. Действительно, «вот оно!» — вот грозное обличение, которое резко и внезапно, но вполне закономерно возникает как естественный результат допроса. Когда речь касается Муромского, Тарелкин говорит истинную правду: «Уморили». Но эта истина недостаточна для Расплюева: Расплюев-то знает, что Тарелкин — упыр, вурдалак, и понимает это совершенно буквально, а вовсе не в переносном смысле. «Что же, кровь высосали?» — наивно и деловито осведомляется он. И снова драматург пользуется этой комедийной возможностью высказать свой голос.

— Да, всю кровь высосали! — отвечает Тарелкин.

Тарелкин, который раньше «морил людей» так, как теперь «морят» его самого, пытается сопротивляться, оставшись наедине с Варравиным. Но это последние усилия воли, последние порывы энергии. Стакан воды, принесенный Качалой, полностью парализует это сопротивление. Кстати, и тут Сухово-Кобылин не упускает случая поиздеваться над глупостью полицейских. Варравин спрашивает Качалу о воде: «Что, братец, проточная или ключевая?» «Ключевая, — бодро рапортует Качала, — прямо из реки...».

Вернув Варравину заветные его бумаги, Тарелкин снова становится Копыловым: «Ну, что делать? не удалось, — говорит он Варравину, — ну, ваша взяла». Варравин уже для него снова «матинька», «ваше превосходительство», «Мак-

сим Кузьмич»: поражение полное. Но победа далась Варравину не легко — и он сам рад избавиться от Тарелкина, он даже просит его: «Ступай к черту, провались в ад, — только с глаз-то уйди». Он «с отчаянием» дает Тарелкину даже денег на дорогу, а ведь только что обещал ему в самом лучшем случае — Сибирь! Достойные противники измучили друг друга, и расстаются они с облегчением.

Замечателен последний монолог Тарелкина — он уже воспрянул духом, он уже предлагает публике свои услуги в качестве управляющего имением и сулит множество преобразований, обещает «вести прогресс». Этот заключительный штрих выразительно показывает отношение драматурга к буржуазному «прогрессу», которому вполне под стать безудержная «личная инициатива» завязатого мошенника Тарелкина.

Весьма характерную эволюцию претерпел в «Смерти Тарелкина» образ Варравина. Эволюция эта ощущается только в отношениях Варравина с Тарелкиным. Во всем остальном могущественный мастер чиновнической казуистики, ловкий, жестокий лицемер, вымогатель и опытный сутяжник Варравин сохраняет все черты «антихриста — действительного тайного советника» из «Дела». Он по-прежнему «жало при себе имеет и яд жесточайшей силы». Он уверенно и ловко организует чиновничью «складчину», а потом «кладет деньги в карман», поучительно сообщая Мавруше, что «есть добрые люди и небо». Он смеется над всякими разговорами о нравственности: «Что-о-о? Нравственное чувство? А что это за настойка? На каких ягодах? Деликатесы какие?» — и даже многоопытных полицейских грабителей толково обучает искусству вымогательства. Он быстро разоблачает хитроумный маневр Тарелкина, прикинувшегося мертвым, и снова, как и в «Деле», выходит победителем в поединке с этим хищным своим подчиненным. Но победа достается Варравину уже более дорогой ценой.

В «Деле» Варравин играл Тарелкиным, как хотел, уверенно и решительно подчеркивал свою силу и слабость Тарелкина, свой ум и глупость Тарелкина и тотчас укрощал аппетиты своего подчиненного. В «Смерти Тарелкина» Варравин встревожен, испуган, раздосадован грозящим ему шантажом. У Тарелкина — страшное оружие, и Варравин в смятении. «Теряюсь, — говорит он, — всего жду; все подожду. Страшусь...».

Эта растерянность, этот страх Варравина весьма примечательны. Они свидетельствуют о том, что жажда стяжательства, пафос взаимного грабительства достигли в среде чиновников такой стадии, когда даже «промеж себя», по выражению Расплюева, завязывается ожесточенная борьба за наживу, когда жалкий коллежский советник Тарелкин решается действовать против генерала Варравина, шантажировать его!

Варравину на этот раз приходится напрячь все силы, чтобы справиться с собственным порождением,— и, одолев Тарелкина, вырвав у него свои «ехиднейшие бумаги», Варравин счастлив избавиться от него.

— Черт, дьявол, вурдалак проклятый! — прощается он с Тарелкиным. — Кровь ты мою высосал!!.. Ступай прямо в пекло; там тебе не откажут — примут!!..

Этой фразой Варравина — фразой, определяющей, что достойное место чиновника в аду, — заканчивается трилогия Сухово-Кобылина. Образы Тарелкина и Варравина, получившие в «Смерти Тарелкина» свое завершение, вполне подготавливают читателей и зрителей к такому решительному, беспощадному выводу.

Но не менее важное место в последней пьесе трилогии занимает образ Расплюева. Не случайно автор несколько раз выносил имя Расплюева в название этого произведения, то именуя пьесу «Расплюевской механикой», то «Расплюевскими красными днями», то «Расплюевскими веселыми днями». Сухово-Кобылин подчеркивал в своем программном письме к Беляеву, что этот «второй Расплюев, уже чиновник, а не разночинец», был для него «целая задача». «Вопрос, — писал он, — состоял в том, чтобы выставить его в этом новом и торжествующем моменте и именно так, чтобы он был хотя и торжествующая, — но старая, русской публике известная свинья, и чтобы этот метаморфоз был логичен, то есть естественен». «Далее, — продолжал драматург, — если задача моя по программе этой ныне выполнена, — если та расплюевская нота, которую вся Россия в Свадьбе Кречинского облюбовала, изловлена, и между Свадьбой и Днями (то есть «Расплюевскими веселыми днями» — «Смертью Тарелкина». — К. Р.) диссонанса нет, а есть аккорд, согласие, то работа моя кончена благополучно» (256).

Действительно, в Расплюеве — герое «Смерти Тарелкина» — мы легко узнаем Расплюева «Свадьбы Кречин-

ского». Характерное для расплюевщины сочетание непринужденности, естественности, искренности с низменностью побуждений, с отсутствием каких-либо сдерживающих нравственных начал, с глубоким внутренним убеждением, что вся жизнь построена по законам порока и, следовательно, порок не только законен, но и единственно возможен,— и в «Смерти Тарелкина» составляет неотъемлемую принадлежность Расплюева. Уже само по себе «назначение» Сухово-Кобылиным такого героя на должность квартального надзирателя, мечтающего «всякого подвергать аресту», провозглашающего: «Все наше! Всю Россию потребуем»,— было резкосатирическим, заключало в себе огромную силу обличения, особенно если учесть, что образ Расплюева сразу после появления «Свадьбы Кречинского» приобрел огромную популярность.

Нет, кстати, основания сомневаться в словах Е. Салиаса, утверждавшего, что по первоначальному авторскому замыслу Расплюеву предназначалась гораздо более высокая должность в полицейской иерархии. «Александр Васильевич,— рассказывал Е. Салиас,— сделал его квартальным потому, что высший чин был бы уже совершенно нецензурен. Под видом квартальных и частных приставов он намекал на лиц гораздо более высших. Помните, когда Расплюеву поручается произвести следствие о смерти Тарелкина,— как он расправляет крылья? Как он всех начинает держать в подозрении, всю Россию? Он мечтает, как арестует всех,— правых и виноватых,— разве это не похоже на наших многих администраторов? Ведь критики отнесли к «Смерти Тарелкина» с кондачка, смотрели на нее как на пустячок,— а проглядели, что это сатира почище щедринской. Цензура оказалась куда дальновиднее и, не пропуская долго пьесу, доказала, что она понимает гораздо глубже и видит, куда гнет автор. Под видом легкой шутки ведь в «Смерти Тарелкина» говорится о тех язвах, которые нам кажутся не язвами только потому, что мы к ним пригляделись с детства...»¹.

И в скромном чине квартального Расплюев действительно широко «расправляет крылья». Все его прежние свойства сохраняются, но становятся активнее, выступают решительнее, наглее. Принадлежность к всемогущему по-

¹ П. Гнедич. Из моей записной книжки. Расплюев, «Театр и искусство», 1913, № 14, стр. 327.

лицейскому воинству воодушевляет Расплюева. Упоение своей силой, своей властью наполняет его — и он, как говорится, распоясывается окончательно, так, что порой, в приливе гордости и вдохновения, едва не бредит, так, что даже выдавший виды пристав Ох с изумлением замечает: «Да ты кажется спятил?» Захватив Тарелкина, Расплюев чувствует себя наверху блаженства: «Мне честь — полиции честь — награды — кресты... Я Шамиля взял!! Кррррест мне — кррррест — георгиевский... Это мое убеждение!» — вопит он. Отчаянный трус, он чувствует себя невероятным храбрецом...

Вообще главное, что произошло с Расплюевым, когда он в «Смерти Тарелкина» оказался среди деятелей полицейского участка, можно сформулировать так: он убедился в законности своего ничтожества, понял, что все его пороки — жадность, страсть к стяжательству, трусость, подлость, обжорство, — с полицейской точки зрения, прекрасны, великолепны, что пороки эти суть вовсе не пороки, а самые высокие полицейские достоинства. Давняя, заветная мечта Расплюева, которую он так осторожно, робко высказывал в «Свадьбе Кречинского», мечта «самому рассыпать других да свое неудовольствие им оказывать» в стенах полицейского участка сбылась с лихвой, сбылась сторицей. Он «с увлечением» говорит о том, что «добродетель-то в свете не вознаграждается», что сердце у людей «волчье», — ему все это очень нравится.

Страстное рвение, которое проявляет Расплюев в полиции, вызвано прежде всего тем, что он получил в участке возможность безнаказанно, в полное свое удовольствие, помыкать людьми, «чистить зубы», «воспрещать» («Воспрещено и воспрещаю!» — вот его любимый возглас), требовать «цепей и кандалов!!», «задавать переборку», «свидетельствовать», «подвергать аресту» и т. д. и т. п. Поимка Тарелкина — «вурдалака», «упыря» — раскрывает перед Расплюевым самые широкие, с его точки зрения — просто величественные перспективы; мысль о том, что он сможет «всю Россию потребовать», что «все наше!!!», волнует его гораздо более, нежели надежда на кресты, чины и награды.

На всем почти протяжении пьесы Расплюев находится наверху блаженства, пребывает в упоении своим счастьем. Подонки из подонков, подлецы из подлецов, он чувствует себя победителем и героем в этом полицейском мире, где

быстро линяет в «темной» напускная важность помещика Чванкина, где купец Попугайчиков, слегка поторговавшись, смиряется и расплачивается сотенными бумажками, где мешанка Брандахлыстова подвергается аресту, а дворник Пахомов — жесточайшему избиению, где плохо приходится всем, кроме самих полицейских... Законы этого мира — законы частного пристава Оха, у которого «одно: деятельность и повиновение — повиновение и деятельность», которому «преданности не надо» («потому если я тебя из службы выгоню да с голоду уморю — так ты мне предан будешь»), который свято убежден, что его вымогательство необходимо для тех, кого он обирает, так как «обида — произвол; а тут какой же черт произвол, когда моя необходимость», — все эти законы понятны и близки Расплюеву. Он чувствует себя в этом мире как рыба в воде. Мысль, что перед ним «дрожать будут!.. Раболопствовать будут!», приводит Расплюева в совершеннейший восторг. Он впервые в жизни начинает «силу чувствовать». Он, по выражению самого Сухова-Кобылина, представлен нам «в торжествующем моменте». Вся Россия — в руках этой «торжествующей свиньи», этого грязного ничтожества — вот мысль, которая легко читается в «Смерти Тарелкина».

Подобно тому как торжество пустейшего Хлестакова в «Ревизоре» открывает перед нами картину безграничного мошенничества и подлости чиновничества, торжество Расплюева в «Смерти Тарелкина» раскрывает перед нами всю мерзость и гнусность полиции — главной опоры самодержавия.

Образ Расплюева заинтересовал и увлек Щедрина. «В «Письмах к тетеньке», — справедливо указывает Я. Эльсберг, — Щедрин придал образу Расплюева новое звучание, введя этот персонаж в политическую обстановку крепостнической реакции 80-х годов. Но, — и это крайне существенно, — продолжает Я. Эльсберг, — великий сатирик отпавлялся при этом не от «Смерти Тарелкина», а от «Свадьбы Кречинского»¹.

С последним замечанием согласиться нельзя. Бесспорно, во-первых, что Щедрин был знаком со всей трилогией Сухова-Кобылина по изданию 1869 года, в против-

¹ Я. Эльсберг, Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира, стр. 93—94.

ном случае было бы необъяснимо появление в щедринских очерках «За рубежом» и в других сатирах Щедрина сына Ивана Сидорова Разуваева, который фигурирует только в «Деле». Трудно предположить далее, что Щедрин, прочитав «Смерть Тарелкина», не вынес из этой пьесы никаких новых впечатлений о Расплюеве, не уловил той эволюции, которую претерпел образ Расплюева в этом произведении. Нет также никаких оснований видеть в «Письмах к тетеньке» нечто вроде полемики с Сухово-Кобылиным по поводу Расплюева, каким он изображен в «Смерти Тарелкина». Напротив, совершенно очевидно, что Щедрин с полным доверием принимает все созданное Сухово-Кобылиным «жизнеописание» Расплюева, всю эволюцию этого образа от «Свадьбы Кречинского» к «Смерти Тарелкина». И если мы находим в «Письмах к тетеньке» прямые упоминания о Кречинском и даже рассказ Расплюева о том, как Кречинский окончил свой жизненный путь, то тут же мы сталкиваемся и с упоминанием о связи Расплюева с полицейским участком. «...Ведь он малый серьезный,— отзывается о Расплюеве автор «Писем»,— того гляди и в участок пригласит»¹.

Расплюев — тайный сыщик, добровольно усердствующий в шпионской организации, созданной «с целью изучить современное состояние умов»; Расплюев — «статский советник и кавалер», появляющийся в образе полового, ловко перебрасывая салфетку с руки на руку и подслушивая разговоры посетителей трактира; Расплюев, патетически провозглашающий, что «основы — потрясены, краеугольные камни — сдвинуты», — этот Расплюев до того напоминает человека, знакомого не только с боксом, но и с наставлениями Варравина, но и с речами Тарелкина, но и с твердыми «принципами» пристава Оха, что отделять его от героев «Смерти Тарелкина» означало бы не считаться с очевидными фактами.

Стоит послушать, как щедринский Расплюев описывает «идеального», с его точки зрения, редактора, чтобы окончательно в этом убедиться. «Нам,— заявляет он,— такого редактора надо отыскать, чтобы во всех статьях был мерзавец. Чтоб совести не знал, правды отроду не говаривал

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 336.

и за тычком не гнался»¹. Расплюев «Свадьбы Кречинского» так рассуждать еще не может, — его цинизм в первой комедии Сухова-Кобылина, как мы заметили, еще бессознателен, стихийен. Расплюев «Смерти Тарелкина» в торжестве своем дошел до цинизма воинственного, убежденного, и в его устах эти слова звучат вполне естественно.

Фраза щедринского Расплюева: «А лучше мы на другой манер Россию опутаем» — это не что иное, как вариация знаменитого возгласа Расплюева в «Смерти Тарелкина» — «Всю Россию потребуем!» Высказанная Расплюевым в «Смерти Тарелкина» отчаянная идея «всякого подвергать аресту» получает совершенно очевидное развитие в устах Расплюева «Писем к тетеньке»: «Заведем по всем городам агентов оздоровления, да и объявим под рукою на премию: кто связанного либерала представит — тому приличное вознаграждение...»². Мысль та же, можно сказать, высшая и коронная расплюевская мысль, только формы ей приданы несколько более усложненные, модифицированные согласно политической обстановке восьмидесятих годов.

Любопытно также, что Щедрин «произвел» Расплюева в статские советники, дал ему крупный чин. Это намечался, как мы помним, сделать и Сухово-Кобылин, который, по свидетельству Е. Салиаса, сделал Расплюева квартальным только «потому, что высший чин был бы уже совершенно нецензурен». Опасение Сухова-Кобылина вполне подтвердила судьба именно того, третьего «письма к тетеньке», где Щедриным изображен Расплюев — статский советник: письмо это было запрещено царской цензурой и увидело свет только в зарубежном издании.

Нам представляется несомненным, что щедринский Расплюев завершает развитие Расплюева «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина», что великий Щедрин, следовательно, высоко оценил и заключительную пьесу трилогии Сухова-Кобылина и взял на вооружение своей сатиры замечательный образ «торжествующей свиньи». «Смерть Тарелкина» явно была воспринята Щедриным как произведение, близкое по духу его собственной сатире, как блестящее, правдивое и гневное создание гоголевской

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 330.

² Там же.

школы русской литературы. Гоголь поставил в эпиграфе перед текстом «Ревизора» народную пословицу: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Сухово-Кобылин под заголовком своей трилогии написал: «Как аукнется, так и откликнется». Обе эти пословицы говорят об одном — о том, что сатира вдохновляется правдой жизни, возбуждается самой действительностью. «Смерть Тарелкина» явилась достойным завершением многолетнего труда выдающегося русского сатирика А. В. Сухово-Кобылина, и гоголевские традиции русской литературы обрели в этом произведении свое яркое, талантливое развитие и продолжение.

ГЛАВА ПЯТАЯ

После завершения трилогии

«В НОЧИ»

«В молчании и ночи без публки трудно писать»

А. В. Сухово-Кобылин. Письмо к Н. В. Минину. 4/XI 1893 г.

В 1869 году трилогия Сухово-Кобылина была напечатана на средства автора в университетской типографии под названием «Картины прошедшего». Заключительной пьесе трилогии — «Смерти Тарелкина» — в этом издании были предпосланы посвящение Н. Д. Шепелеву и обращение «К читателю». В посвящении писатель называл «Смерть Тарелкина» «третьей и последней» своей пьесой, как бы заявляя тем самым во всеуслышание, что прекращает деятельность драматурга. В предисловии он мотивировал свое суровое решение так: «Всякое, думаю, беспристрастие признает, что судьба моих двух пьес не могла обольстить меня на дальнейшую деятельность для сцены. По крайней мере так влияли на меня события, сопровождавшие их появление, — и многое из набросанного а la prima¹ так в своих зародышах и замерло».

И действительно, после 1869 года Сухово-Кобылин не только не написал, но и не замыслил ни одной новой пьесы. Ни в дневниках его, ни в переписке не сохранилось ни одного упоминания о каких-либо новых драматургических замыслах или начинаниях. Существует, правда, рукопись маленькой, направленной против церковников сати-

¹ Раньше (итал.).

рической сценки, датированная 1892 годом, но она явно не предназначалась автором для исполнения в театре. Сценка озаглавлена: «Торжественное соглашение батюшки с миром, или Тариф на раздробительную продажу даров духа святого» и имеет подзаголовок «Сцена из сельской жизни». В ней изображен циничный и деловитый священник-торгаш, устанавливающий своеобразную систему расценок на различные церковные обряды: «За таинство крещения — единолично — рупь... За таинство покаяния — полтина... За таинство причащения — тридцать копеек... За таинство брака — пятнадцать рублей... За погребение — пять рублей» и т. д. Народ ожесточенно торгуется с попом. Раздаются взволнованные возгласы: «Разбой! Раззор!» Особое возмущение вызывает последний пункт — о погребении. «Мир» разгневан: «Даром бы можно!» Но поп цинично отвечает: «Вам покойничек, нам товарец...». Зато фантастические блага, вроде «прописки вида на царствие небесное», расцениваются в поповском прейскуранте очень дешево — всего двадцать пять копеек. А «за получение всех благ земных: благорастворение воздушных, изобилие плодов земных и временев мирных...» батюшка назначает скромнейшую цену — двенадцать копеек. Посул этот вызывает законное сомнение крестьян, и один из присутствующих — Неверующий — скептически замечает:

«Стало, врет,
Коль дешево берет» (198).

Самостоятельного значения эта сценка не имеет, хотя она с исчерпывающей ясностью показывает нам отношение Сухова-Кобылина к церкви как к очагу обмана и разорения народных масс.

Кроме этой сцены Сухово-Кобылин после создания трилогии написал еще замечательный в своем роде сатирический памфлет, заключенный в эпистолярную форму.

Это произведение, редкое по силе страсти, по темпераменту и энергии сатирического обличения, называется «Квартет» и снабжено подзаголовком «Из письма к приятелю».

«Живу по делу,— сообщает автор письма своему «любезному другу»,— значит, принудительно созерцаю всероссийскую волокиту, то есть с унынием слежу, как пустейшие бумаги переползают из одной клоповни в другую. Всё чиновники, везде чиновники, все чиновники. Частные люди, то есть ничтожества, короче, дворяне, переколели или до-

измирают в паутине долгов, изловленные всякими пауками, вшами и клопами, которые тепло, сытно и плотноядно кишат в своих клоповнях. Поговаривают о новых учреждениях, например: о земских начальствах. Есть Кандиды или, проще, наивники, ожидающие в своей наивности лучшего. Какой вздор! Почему же лучшее? Законы новые; люди старые, и будет все та же дребедень...».

Далее следует единственное в своем роде патетически-издевательское описание чиновнических «реформ» и «пре-образований»:

«Клоповники вскипают... и образуют клоповые комитеты. Вшивые комиссии представляют мертворожденные проекты, от которых тут же несет падалью и банкротством. Плоская и наглая глιστα Медицина подает «Проект ассенизации» тех внутренностей, в гное которых она живет. Телескопические и микроскопические паразиты образуют общества «поощрения труда», который тут же и объедают. Пауки переносят паутины на новые и свежие места грабительства... Переворот... Водоворот... Воды толчение... Многих утешение... Мартышек умиление... Чиновников умножение... Всеобщее разорение.

Заключение.

Картина или апофеоз!..

При рембрандтовском зловещем освещении глухая ночь. Рак чиновничества, разъевший в одну сплошную рану великое тело России, едет на ней верхом и высоко держит знамя прогресса!» (203).

«Квартет» весьма выразительно свидетельствует о неутихавшей ненависти драматурга к чиновному бюрократизму царской России. В архиве писателя сохранилось несколько вариантов произведения, свидетельствующих о том, как настойчиво и трудолюбиво отделял он каждую строку этого небольшого памфлета. Рукописи «Квартета» датированы 1890—1900 годами. Следовательно, памфлет написан незадолго до смерти драматурга.

В неопубликованном письме Сухова-Кобылина к Ю. Беляеву есть следующие строки, разъясняющие смысл «Квартета» и определяющие то место, которое это произведение, по мысли самого драматурга, занимает в его творчестве.

А. В. Сухово-Кобылин пишет:

«Конечно, едущий (в моем Квартете) на заезженной, заморенной кляче — России, чиновник со знаменем про-

гресса в руках и суть никто другой, как он, торжествующий и оседлавший Россию чиновник, лихоимец и вор Расплюев; так что мой Квартет себе другого места не имеет, как в голове моей трагедии «Дело», где, как известно, последний дворянин из числа тех, которые в злую годину на полях бессмертного Бородина честно «приняли француза на грудь», испускает последний вздох в чиновничьей клоповне».

Правда, в одном из девяти вариантов этого письма, которое тщательно редактировалось Сухово-Кобылиным и, вернее всего, тоже предназначалось для печати, «Квартету» указывается другое место. «Квартет»,— пишет Сухово-Кобылин,— и есть тот финал, который должен занять подобающее место после пятого акта «Дела» (256).

Так или иначе, не подлежит сомнению, что автор предполагал включить «Квартет» в трилогию по соседству с «Делом», как вещь, ярко, в отточенной, лаконичной форме выражающую его отношение к царскому чиновничеству.

«Раздробительной распродажей» и «Квартетом» завершается литературная деятельность Сухово-Кобылина. Принятое в 1869 году решение ничего больше не писать для сцены твердо соблюдается до конца жизни.

Автор трилогии сознательно ушел «в молчание»; «в ночь», ушел из русской сценической литературы, вернее — был изгнан из нее царской цензурой и скоро был забыт в своем уединении настолько, что через двенадцать лет, когда в Александринском театре шло «Дело», его появление после спектакля на подмостках вызвало всеобщее удивление. Очевидец вспоминал:

«Когда слышались голоса автора, автора! — некоторые с удивлением переглядывались и замечали, что творец Свадьбы Кречинского и Дела давно умер; однако на сцену вышел настоящий, не подмененный Сухово-Кобылин...».

«Стыдно признаться, но почему-то я считал его умершим»,— рассказывал другой современник писателя. И даже известный беллетрист П. Боборыкин говорил, что в восьмидесятые годы «Сухово-Кобылин оставался для меня, да и вообще для писателей и того времени и позднейших десятилетий, как бы невидимкой, некоторым иксом».

«...В столицах — вспоминал друг драматурга В. Кривенко,— его не видали, новые произведения не появлялись,

казалось, что Сухово-Кобылина и на свете уже нет, так плотно он замуравался в своей Кобылинке.

Здесь, в липовом доме с не оштукатуренными «для воздуха» внутри стенами, Александр Васильевич вел уединенную жизнь. Вставал с восходом солнца, занимался гимнастикой, шел на работы. С особенной любовью ухаживал за лесными посадками; вырастил постепенно лес на пятистах десятинах. Он не ел мяса, не пил вина, не курил, старался отойти подальше от жизненных дрязг, углубился в изучение любимого им Гегеля».

По свидетельству того же Кривенко, когда А. В. Сухово-Кобылину было уже под семьдесят лет, «выглядывал он молодцом, бравым, краснощеким брюнетом с непокорными густыми локонами на красивой голове... Он владел удивительно образной речью. В его языке, чисто русском, красивом, без примеси иностранных оборотов речи, чувствовался интеллигент, проживший всю сознательную жизнь в тесном общении с крестьянами»¹.

П. Боборыкин, познакомившийся с Сухово-Кобылиным примерно в те же годы, вспоминал, что «он смотрел тогда еще молодым мужчиной: сильный брюнет, с большими бакенбардами по тогдашней моде, очень барственный и эффектный». Когда же Сухово-Кобылину, по словам Боборыкина, было «уже чуть ли не под восемьдесят лет», он «все-таки поражал своим бодрым видом, тонким, движениями... Одевался он прилично — и только. И никаких старомодных претензий и замашек тоже не выказывал... Говорил он хорошим русским языком с некоторыми старинными ударениями и звуками, например произносил не «философ», а «филозóf»... Тогдашним нашим литературным и общественным движением он мало интересовался, хотя говорил обо всем без старческого брюзжания. И театр уже ушел от него; чувствовалось, что он себя ставил в ряду первых корифеев русского театра: Грибоедов, Гоголь, он, а потом уже Островский»².

В одном был глубоко неправ Боборыкин — театр совсем не «ушел» от Сухово-Кобылина. Впрочем, мало кому было тогда известно, что, скрывшись «в молчании и ночи», не замышляя никаких новых драматических произведений,

¹ ЦГАЛИ, фонд В. С. Кривенко № 785, ед. хр. 2 («Воспоминания»).

² П. Боборыкин, За полвека, стр. 219—225.

автор «Свадьбы Кречинского», «Дела» и «Смерти Тарелкина» с небывалым упорством и целеустремленностью из года в год ведет ожесточенную борьбу за постановку своих любимых созданий на отечественной сцене, что вся его жизнь посвящена одной заботе, одной мечте — довести до конца начатое, добиться сценического воплощения всех пьес трилогии.

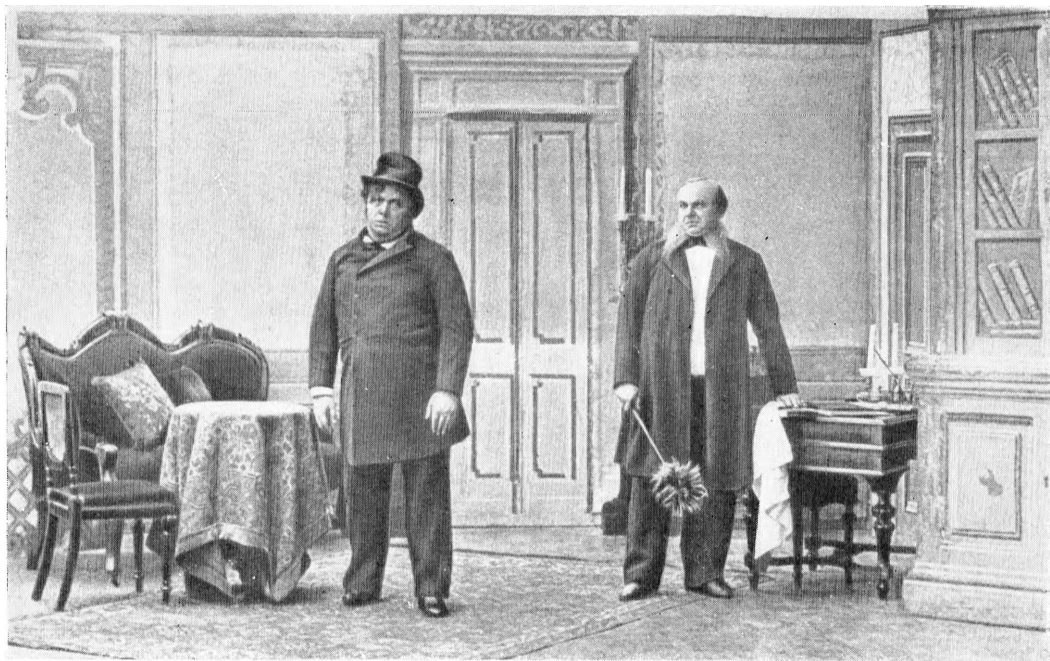
Личная жизнь Сухово-Кобылина сложилась неудачно, трагично. Через девять лет после гибели Симон-Деманш он женился на француженке Мари де Буглон. Уже через год молодая жена его умерла от туберкулеза. Еще через девять лет, в 1868 году, он женился снова, на англичанке Эмили Смит; не прошло и года, как его жену унесло в могилу воспаление мозга. С пятидесяти лет Сухово-Кобылин жил уже бобылем, отдавая всю свою нежность единственной дочери Луизе, которую он горячо любил. По-прежнему он уделял много внимания и сил всевозможным хозяйственным заботам: построил в своем имении стеариновый завод, потом торфяной, паточный, сахарный, винокуренный, — но все эти предприятия не оправдывали его ожиданий. Занятия философией отнимали массу времени, но также не приносили настоящего удовлетворения — Сухово-Кобылин то «ссорился с Гегелем», то мирился с ним и ни разу даже не попытался издать свои философские переводы и оригинальные сочинения. Жизнь постепенно уходила в прошлое, он по-стариковски оглядывался: «Сколько событий, катастроф, забот, огорчений, планов, превратившихся в дым, и действительно существовавшего, но исчезнувшего навеки. Я погружен в свои бумаги по самое горло, переносюсь в это прошлое, которое часто представляется настоящим»¹. Эти горькие строки написаны в 1896 году, за семь лет до смерти.

Но был все же один живой, никогда не уходивший в прошлое интерес, одно вечно живое, волнующее стремление, которое Сухово-Кобылин с молодым темпераментом и болью высказал в письме к В. Н. Давыдову, — видеть трилогию «всю на сцене есть мое предсмертное желание»².

Между тем беспрепятственно и с неизменным успехом ставилась в русских театрах только «Свадьба Кречинского».

¹ «Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным», Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. III, 1934, стр. 214.

² «Театр», 1938, № 5, стр. 123.



«Свадьба Кречинского» в театре Корша, 1897 г.



К. А. Варламов в роли Варравина.
«Дело», Александринский театр, 1882 г.

И, быть может, именно поэтому, как свидетельствовал сосед по имени и друг Сухово-Кобылина А. Рембелинский, о «Свадьбе Кречинского» драматург обычно «говорил мало и неохотно»¹. Его мысли занимала, его волновала, тревожила судьба тех двух пьес, постановку которых долго не удавалось осуществить, — «Дела» и «Смерти Тарелкина».

Тем не менее А. В. Сухово-Кобылин внимательно следил и за сценической жизнью своего первенца — «Свадьбы Кречинского». Сохранилось немало свидетельств о его личном присутствии на спектаклях этой комедии в разных театрах — начиная с уже охарактеризованных нами московской и петербургской премьер и кончая представлением в Ярославле в дни празднования 150-летия театра Федора Волкова в 1900 году. Автор пристально наблюдал за сценическим воплощением образов комедии, радовался верному актерскому раскрытию его замыслов, негодовал, когда исполнители нарушали художественную цельность произведения.

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» НА СЦЕНЕ

В Малом театре в Москве и в Александринском в Петербурге «Свадьба Кречинского» не сходила со сцены в течение многих лет. В спектаклях появлялись новые участники, постепенно переменялся весь состав исполнителей, но «Свадьба Кречинского» все шла и делала хорошие сборы. В 1883 году в журнале «Афиши и объявления»² было подсчитано, что в Малом театре за двадцать восемь лет эта комедия была дана сто шестьдесят восемь раз и принесла театральной кассе около ста двадцати тысяч рублей. «Приведенные цифры, — резюмировал автор, — красноречиво говорят о необыкновенном успехе этой пьесы, после «Горя от ума», «Ревизора» и комедии А. Н. Островского «Свои люди», занимающей первое место в репертуаре русской комедии».

Воплощению образов «Свадьбы Кречинского» посвящали свой творческий труд многие виднейшие мастера московской и петербургской сцены. Рецензии, появлявшиеся в московской и петербургской прессе, а также воспоминания

¹ «Русская старина», 1910, V, стр. 274.

² «Афиши и объявления», 9 октября 1883 г., № 206.

Современников содержат зачастую довольно богатые характеристики исполнения комедии в разные годы¹.

В 1859 году на сцене Малого театра в роли Кречинского выступил известный провинциальный актер Н. К. Милославский, незадолго перед тем принятый в труппу Александринского театра. В «Театральном и музыкальном вестнике» была напечатана корреспонденция, автор которой писал: «Из всех ролей, исполненных здесь г. Милославским, мне... более всего понравилась роль Кречинского... Мне кажется, он вполне верно постиг эту роль... Вижу в г. Милославском верный тип Кречинского»². Эта оценка заслуживает известного доверия, хотя бы уже потому, что внешние данные Милославского вполне подходили к требованиям роли. «Росту он большого, развязен, свободен, — характеризовал артиста один из современников. — Он показался нам более бойким, салонным героем нашего времени, чем историческим...»³.

В роли Кречинского Милославский, очевидно, достиг незаурядного успеха. Еще до выступления в Малом театре он играл Кречинского в Казани и в Нижнем. Нижегородский рецензент писал: «Благородство манер, скрывающее от общества низость души Кречинского, аристократизм, если можно так выразиться, привычек его, легко увлекающий Лидочку и обворожающий Атуеву, предупредительность, где нужно, и умение пользоваться малейшей слабостью ближнего, одним словом, все черты характера Кречинского были выставлены г. Милославским как нельзя более отчетливо»⁴.

Из этого явствует, что Милославский вслед за Шумским оттенял аристократизм Кречинского, подчеркивал его дворянское происхождение и тем самым, в соответствии с замыслом автора, придавал образу значение вполне современной общественной сатиры. Правда, это воплощение образа Кречинского нельзя было назвать совершенным, оно не было порой свободно «от какого-то неуместного кривлянья»⁵, но роль в целом правильно толковалась актером.

Двадцать первого мая 1871 года произошло важное со-

¹ Мы даем обзор только тех постановок пьес Сухова-Кобылина, которые были осуществлены при жизни автора.

² «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 38, стр. 363.

³ Там же, № 6, стр. 49.

⁴ «Нижегородские губернские ведомости», 1856, № 49.

⁵ «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 38, стр. 363.

бытие в сценической истории «Свадьбы Кречинского»: роль Лидочки исполнила в Малом театре молодая М. Н. Ермолова. Артистка впервые раскрыла глубокое содержание этого образа и убедительно доказала, что роль, которую принято было считать «голубой» и неблагоприятной, скрывает в себе много интересных душевных движений. Один из первых критиков, заметивших и по достоинству оценивших огромное дарование Ермоловой, П. Акилов, так рассказывал о ее игре в роли Лидочки:

«Лучшей Лидочки до сих пор никогда не приходилось встречать. Все прежние исполнительницы ее представлялись, по словам Кречинского, действительно только «пареными репами»; юная же начинающая артистка сумела придать этой Лидочке такую затаенную чувствительность, что представила из себя живую и в высшей степени симпатичную личность, могущую казаться «пареной репой» только с точки зрения отъявленного шулера. Немногим словам г-жа Ермолова постаралась придать и голосом и мимикой очень много смысла. Главное достоинство игры этой юной артистки заключалось в том, что никаких стараний нельзя было в ней подметить. Она не играла роль, а жила в самых мельчайших, едва уловимых ее подробностях.

Так вот, при первом своем появлении она дала почувствовать зрителям, что только что проснулась и не успела оживиться; но потом, при воспоминании о Кречинском, о бале, о предложении, сделанном ей Кречинским, она все более воодушевлялась, но с тем, притом артистическим тактом, который давал понять зрителям, что из Лидочки не может выйти героини, что она не в силах бороться с препятствиями. Такая-то вот тактичность исполнения вполне оправдывалась желанием Лидочки идти в монастырь при первом несогласии отца на ее брак с Кречинским.

С удивительной тонкостью передала эта начинающая артистка зародившееся чувство любви, впервые испытываемое ею. По тону речи, по голосу, которым произносились ее ничтожные, по-видимому, слова, заметно было, что это чувство, новое, неведомое до сих пор, волнует Лидочку, радует ее. И г-жа Ермолова такое душевное настроение не передавала, не подделывалась под него, а воспроизводила с поразительною правдою, как будто находила отголоски в своем сердце.

Признаваясь тетке в любви к Кречинскому, Лидочка (в образе этой артистки) как будто наслаждалась сама

своим признанием, так что становились вполне понятными ее замечания о наслаждении повторять слово «любовь».

В этих моментальных проблесках чувства звучала самая душевная искренность, так что Лидочка, казавшаяся ничтожною, пустою личностью, благодаря замечательному дарованию г-жи Ермоловой, представилась существом, полным глубокого психологического значения»¹.

В 1872 году «Свадьба Кречинского» шла в Петербурге с Монаховым в роли Кречинского и П. Васильевым в роли Расплюева. П. Васильев, судя по воспоминаниям П. Боборыкина, давал в роли Расплюева «другой тип, чем Садовский, но очень живой, забавный, а в сцене второго акта — и жалкий»². Высоко оценивал игру П. Васильева и рецензент «Всемирной иллюстрации», который писал: «Вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шалопайство, и чисто русское резонерство, присущее таким проходимцам»³.

Что же касается исполнения заглавной роли, то И. И. Монахов просто в меру своих сил копировал игру Самойлова. «...Перед ним, — писал А. Суворин, — постоянно стоял Кречинский — Самойлов, воображение и творчество г. Монахова не шло далее того типа, который изобразил Самойлов... Все было повторением Самойлова, более или менее удачным»⁴.

После Монахова роль Кречинского в Александринском театре перешла к артисту Полонскому, который, судя по современным рецензиям, играл ее грубовато, впадая «в тон тривиального самохвальства»⁵. Вслед за Полонским роль Кречинского получил И. П. Киселевский, «создававший великолепную фигуру настоящего барина-фата, неотразимого в своем вежливо-спокойном нахальстве, большого знатока людей, особенно женщин, покорявшего их обаянием своей внешности, манер»⁶.

Исполнение Киселевским роли Кречинского, близкое традиции Шумского и верное замыслу автора, стало осно-

¹ П. Акилов, Театральные заметки, «Развлеченные», 1871, № 30, стр. 74.

² П. Боборыкин, За полвека, стр. 219.

³ «Всемирная иллюстрация», 1872, № 198, стр. 254.

⁴ А. С. Суворин, Театральные очерки, Спб., 1914, стр. 439.

⁵ «Голос», 23-июня. 1878 г., № 172.

⁶ «Русское слово», 3 июля 1901 г., № 180.

вой того ансамбля, который скоро сложился в спектакле Александринского театра «Свадьба Кречинского».

В 1880—1882 годах в «Свадьбе Кречинского» на Александринской сцене роли исполняли: И. П. Киселевский — Кречинский, В. Н. Давыдов — Расплюев, П. М. Свободин — Муромский, Е. Н. Жулева — Атуева.

Выступление В. Н. Давыдова в роли Расплюева было одним из ярчайших событий истории русского театра.

«Расплюев — Давыдов, — вспоминала В. А. Мичурина-Самойлова, — появляется на сцене в поломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом, с трясущимися руками. В каком-то оцепенении он двигался прямо по направлению к рампе, и казалось, что не остановится, что пройдет через весь зал. При первых же репликах было видно, что у Расплюева болят все кости; он боялся опереться на спинку стула, боялся прислониться к стене, и если делал это, то сейчас же отодвигался, отходил. Он так пожимал плечами, что было видно, как у него болит все тело...»¹.

«В сцене с деньгами, — рассказывает биограф артиста А. Брянский, — очень долго Расплюев — Давыдов не понимал, что перед ним настоящие деньги. Он как бы не верил еще. Потом он приходил в себя, протирая глаза, нежно гладил бумажки, как живые существа, потом начинал считать, целуя, разглядывая и разглаживая каждую бумажку. Он оживал и вдруг заливался смехом и молодец на глазах. Он делал жест, показывающий, как бы все это он схватил и удрал, но тут же сам себе грозил пальцем и указывал на Кречинского. Еще несколько секунд, и он восторженно, проникновенно, каким-то новым голосом говорил: «Был здесь в Москве профессор настоящей магии и епископских тайнств господин Боско, из шляпы вино лил красное и белое и так далее, и выходит он, Боско, против Михаил Васильевича мальчишка и щенок». В этой сцене Давыдов давал ослепительный фейерверк интонаций, переходя от слез к беспредельному восторгу.

...Давыдов почти не прибегал к внешним эффектам. Только несколько легких трюков допускал он во всей роли Расплюева. Когда подавали чай, Расплюев — Давыдов пытался первым взять себе чашку, которую проносили мимо

¹ В. А. Мичурина-Самойлова, Шестьдесят лет в искусстве, «Искусство», Л.—М., 1948, стр. 52.

него. Получив наконец чай, он от поспешности обжигал себе рот. В разговоре с Муромским он неожиданно прыскал чаем. Когда Нелькин говорил о негодях в белых перчатках, Давыдов прятал руки за спину, снимал перчатки, убирал их в задний карман, и в дальнейшем в течение сцены он все время подчеркивал, что руки у него без перчаток. Но все эти трюки Давыдов делал мягко, не придавая им самодовлеющего значения.

Прекрасны были сцены прихода с букетом, когда Расплюев является во фраке, завитой, со всей претензией на щеголеватость, сцена возвращения с булавкой и исключительная по мастерству пауза в начале сцены с Муромским в третьем акте, в которой Давыдов демонстрировал совершенную по своей выразительности мимику.

Когда Нелькин, явившись к Кречинскому, подчеркивал свое глубокое к нему презрение, у Расплюева — Давыдова на лице являлась жалкая-жалкая усмешка. Сарказм Нелькина бил Расплюева, как хлыстом по лицу, но Расплюев — Давыдов даже и не защищался, только старался сделать вид, что он не понимает, в чем дело, и хочет обратить все в шутку. А когда являлся полицейский и обращался к Расплюеву, чтобы узнать его фамилию, Расплюев — Давыдов прятал лицо свое за раскрытую книгу и на вопрос показывал из-под книги свою физиономию, искаженную каким-то подобием улыбки, чтобы потом сразу же ее спрятать. Эта сцена производила и комическое и жуткое впечатление»¹.

«...Как гениальный актер, Давыдов играл не только данные роли, положения пьесы, он раскрывал всю биографию Расплюева, — замечала В. А. Мичурина-Самойлова. — Он показывал, как человек дошел до такого падения. И страшно становилось за судьбу человека»².

«Каждый жест Расплюева — Давыдова, — писал один из рецензентов, — был колоритен и повествователен, он красноречиво говорил о быте и жизни его носителя, как и каждая мелочь костюма, убогого и нарядного, как и темп и ритм походки, осторожной, неслышной, торопливой. И, может быть, впереди всего — и костюма, и жеста, и сло-

¹ А. Брянский, Владимир Николаевич Давыдов, М.—Л., 1939, стр. 103, 111.

² В. А. Мичурина-Самойлова, Шестьдесят лет в искусстве, стр. 53.

ва — его лицо. Как оно говорило! Все мышцы, все тонкие нити нервов сведены и подчинены духу актера, и если бы даже выбросить все слова, то по игре лица можно было бы написать текст, и этот текст совершенно совпадал бы с мельчайшими штрихами Сухово-Кобылина»¹.

Исполнение Давыдовым этой роли давало некоторым современным рецензентам и последующим историкам театра повод утверждать, будто Давыдов «оправдывал» Расплюева. Это, разумеется, неверно. Давыдовский Расплюев был жалок, он порой «трогал» зрителей своей беспомощностью, но он был прежде всего бесконечно смешон, и этот смех Расплюева казнил, а не прощал. «В зрительном зале стоял потрясающий грохот от смеха до слез».² Зрителям «страшно становилось» за судьбу человека, «расплюевщина» представляла перед ними как опасное и губительное социальное зло.

Н. Дризен, характеризуя постановку «Свадьбы Кречинского» в Александринском театре, не пытался описывать игру Давыдова, называя ее «бесподобной», но зато коснулся исполнения других ролей.

«Атуева в лице Жулевой, — писал Н. Дризен, — была настоящая помещица, немножко сентиментальная, из прежних институток, совсем очумевшая в водовороте столичного бомонда. Кто видел в этой роли покойную Е. Н. (Жулеву. — К. Р.), тот не забудет ее. Резкой противоположностью Атуевой был ее брат, Муромский (Свободин). В последние годы эту роль играл К. А. Варламов. Он изображал его добродушным толстяком, хлебосолом, доверчивым и, по-своему, давал яркий тип черноземной Руси. Свободин несколько иначе подходил к этой роли. У него Муромский настоящий хозяин, домовод и скопидом. Он приехал в столицу не проживать свой достаток, а высмотреть, что есть там хорошего, и свезти в свою Подосиновку. Верхом совершенства был у Киселевского Кречинский. Говорят, что Самойлов играл роль лучше Киселевского; я не видел Самойлова и не могу судить. Однако и лучше Киселевского я не видел, даже Далматова. Кречинский Киселевским был сделан из одного куска, высечен из одной мраморной глыбы. Я не сказал бы даже, что Киселевский

¹ «Киевское слово», 1887, № 97.

² Д. Тальников, *Драматургия Сухово-Кобылина*, «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 43.

особенно шлифовал своего героя. В его игре встречались шероховатости, которых наверно бы избежал всякий рядовой актер, изучивший эту роль до тонкости. Но не в этом заключалось достоинство исполнителя. Повторяю, физические свойства Киселевского, его манеры, голос, походка — все удивительным образом сочеталось с бессмертным созданием Сухово-Кобылина»¹.

Сменивший Киселевского в этой роли В. П. Далматов, по словам А. А. Бренко, «действительно был барин-аристократ в полном смысле этого слова. Немножко с нахальным пошибом, но при этом все его манеры были очень красивы. И чувствовался настоящий аристократ, а вместе с тем и негодяй»².

«У Далматова, — рассказывал Н. Долгов, — превосходно выходили все фразы о картах. Угадывалась сильная, опьяняющая страсть к ним. Хорош был артист и в минуты расправы с Нелькиным. Чувствовалось, что такой человек действительно не пощадит никого, кто стоит на его пути»³.

Некоторые рецензенты считали, правда, что Кречинский Далматова — всего лишь «хорошая копия с последнего великолепного оригинала», то есть с образа, созданного Киселевским. Но, по авторитетному мнению Ю. М. Юрьева, Далматов в этой роли превзошел Киселевского. «Много, — писал Юрьев о В. П. Далматове, — было чудесных созданий у этого изумительного артиста с редчайшей индивидуальностью, но Кречинский, пожалуй, одно из сильнейших его достижений».

В «Записках» Юрьева содержится подробное описание спектакля «Свадьба Кречинского» в Александринском театре девяностых и девятисотых годов, когда спектакль этот поражал зрителей «не только талантливостью исполнения отдельных ролей» (Кречинского играл В. П. Далматов, Расплюева — В. Н. Давыдов, Муромского — К. А. Варламов, Атуеву — В. В. Стрельская, Лидочку — И. А. Стравинская, Тишку — А. А. Усачев, Федора — Поморюев, Щебнева — Шкарин), но и «превосходным ансамблем, идеальной сыгранностью всех ролей». «... Едва ли, — замечал Юрьев, — эта комедия Сухово-Кобылина ко-

¹ Н. Д р и з е н, Сорок лет театра, Воспоминания, 1875—1915, стр. 19—20.

² А. А. Б р е н к о, Воспоминания, «Театральный курьер», 28 сентября 1918 г.

³ «Искусство», 1917, III—IV, стр. 11.

гда-нибудь исполнялась с бóльшим совершенством, чем тогда на сцене Александринского театра». Рассказ Юрьева об этом спектакле вполне подтверждает столь высокую его оценку¹.

В 1889 году «Свадьба Кречинского» шла в московском театре Корша, причем общее внимание привлекала фигура Расплюева, мастерски обрисованная артистом Л. И. Градовым-Соколовым, исполнявшим эту роль и на Александринской сцене. В архиве Сухово-Кобылина хранится письмо Н. Нотовича, где дается описание одного из коршевских спектаклей, на котором присутствовал знаменитый французский артист Коклен Младший. По уверению Н. Нотовича, «Градов-Соколов был просто велик в своей роли. . . Коклен все время аплодировал, восхищался, а во время мимической сцены между Муромским и Расплюевым, в начале их разговора, Коклен не выдержал и захопал, и вся публика, как бы ждала этого сигнала, разразилась таким долгим рукоплесканием, какого я еще не видал и не слышал» (290).

Родственник Сухово-Кобылина Исидор Фальтан, также бывший на этом спектакле, писал автору, что «Градов-Соколов играл в манере совершенно замечательной, и Коклен смеялся, что никто не смог бы сыграть лучше».

История многочисленных провинциальных постановок «Свадьбы Кречинского» еще далеко не полностью изучена. Однако спектакли «Свадьбы Кречинского» часто оказывались примечательными событиями в культурной жизни больших и малых городов — Воронежа и Казани, Киева и Одессы и др.

В роли Кречинского с успехом выступали на гастролях в провинции оба первых ее исполнителя — и С. Шумский и В. Самойлов.

Роль Расплюева включил в свой гастрольный репертуар один из самых известных русских провинциальных артистов — В. Н. Андреев-Бурлак. Эту роль он играл много лет во многих театрах. Евтихий Карпов рассказывал, что Бурлак «играл Расплюева отставным военным, с большими отвислыми усами, с всклокоченной прической, с одутловатым лицом, измятым от ночных попок и сидения за карточным столом. Одетый в приличный черный сюртук, запачканный мелом на рукавах, с дворянской фу-

¹ См. Ю. Юрьев, Записки, стр. 313—354.

ражкой в руке, в помятой, но чистой сорочке, он имел вид завязанного игрока, но вполне приличного человека, который, очевидно, был только что в «переделке». Играл Василий Николаевич Расплюева крайне оригинально. В его Расплюеве все время чувствовался человек, хотя и потерявший честь, но желающий сохранить внешнее достоинство. В его изображении Расплюева наряду с тонким, глубоким комизмом чувствовалась неподдельная жизненность, истинная характерность типа, отсутствие нарочитой театральности, в которую впадает, гоняясь за комизмом, большинство исполнителей Расплюева. Мне казалось, смотря на Андреева-Бурлака в «Свадьбе Кречинского», что где-то я встречал этого человека в жизни. И я несколько не удивлялся, когда Кречинский посылал такого Расплюева с букетом к своей невесте. Когда Федор вычистил ему сюртук, Бурлак поправился перед зеркалом, взял в руки фуражку, приосанился и моментально преобразился в приличного человека, который сумеет войти в гостиную Муромских и не скомпрометирует Кречинского».

Есть основания думать, что Сухово-Кобылин видел Бурлака в роли Расплюева и принял его толкование образа,— во всяком случае, драматург в 1882 году усиленно добивался, чтобы Бурлак играл Тарелкина в первой постановке «Дела» на сцене Малого театра.

В мае 1900 года в Ярославле торжественно праздновалось 150-летие со дня основания первого русского профессионального театра — театра Федора Волкова. В программу юбилейных спектаклей наряду с такими шедеврами отечественной драматургии, как «Ревизор», «Горе от ума» и «Гроза», была включена «Свадьба Кречинского». Исполняли комедию артисты александринской труппы — Варламов (Муромский), Давыдов (Расплюев), Ленский (Кречинский) и другие. Роль Атуевой играла артистка Московского Малого театра Н. Рыкалова, участница первого представления «Свадьбы Кречинского» в 1855 году. А. В. Сухово-Кобылин присутствовал на спектакле в Ярославле и вскоре сообщил одному из своих корреспондентов, что комедия «блистательно была сыграна» (268).

Это подтверждается и рецензиями той поры. «...Какой жизнью повеяло от исполнения «Свадьбы Кречинского!» — восхищался корреспондент журнала «Театр и искусство»:— Даже престарелая Н. В. Рыкалова, лучшие годы сценической деятельности которой совпадают с первой постановкой

«Свадьбы Кречинского», дополняла впечатление. Длинные антракты все ушли на овации по адресу А. В. Сухова-Кобылина. Сначала он раскланивался из ложи, но потом его принудили выйти на сцену. Вывела его Н. В. Рыкалова...»¹.

Таким образом, на протяжении всей жизни драматурга «Свадьба Кречинского» из сезона в сезон (лишь с небольшими перерывами) шла на сценах лучших театров страны — Малого и Александринского, включалась в репертуар виднейших провинциальных артистов-гастролеров, ставилась едва ли не во всех театральных городах России. Есть краткие сведения о постановках «Свадьбы Кречинского» в Харькове, Калуге, Пензе, Туле, Томске, Саратове, Самаре, Тамбове, Вологде. Стало быть, драматург имел полное право утверждать, что «Кречинский... правит службу на русской сцене, службу, которая вместе есть и его суд», и благодарить русскую публику «за такой лестный для меня приговор».

Замечательная комедия вскоре утвердилась и в театрах ряда других стран. При жизни автора она была поставлена в Париже, Праге, Афинах, Константинополе. Но если публика и в России и за ее пределами высоко оценила шедевр Сухова-Кобылина, то Дирекция императорских театров отнюдь не спешила благодарить драматурга.

В дневнике Сухова-Кобылина за 1862 год есть весьма примечательная запись: «Получил известие, что государь, бывши в Москве, потребовал, чтобы дали «Свадьбу Кречинского». Очень сильно смеялся, аплодировал, благодарил всех актеров, а Шумского поцеловал». «Приятная вещь,— иронически замечал Сухово-Кобылин,— но еще замечательнее то, что до сих пор никто мне-то не сказал еще спасибо. Ведь вообще это принято во всем свете. Я даже сам не принимаю, за что же такое забвение» (227).

Речь шла не только о словесной благодарности, которой Сухово-Кобылин так и не дождался от особ «власть имущих». Гораздо существеннее и досаднее для него было то, что ему не выплачивали авторского гонорара за представление «Свадьбы Кречинского».

Мотивировалась эта несправедливость «Положением о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер» от 13 ноября 1827 года. Параграф девятнадцатый этого Положения гласил, что пьеса, отданная драматургом артисту для бенефиса, Дирекцией императорских

¹ «Театр и искусство», 1900, № 21, стр. 395.

театров не оплачивается. А. Н. Островский, выразивший свое возмущение тем, что «у Сухово-Кобылина даром пошел Кречинский»¹, указывал, что «этот параграф своей неясностью повел к большим затруднениям и неудовольствиям». По смыслу параграфа автору не оплачивается только представление пьесы в самый день бенефиса, Дирекция же, как отмечал Островский, своекорыстно толкуя Положение, понимала этот параграф так: «пьеса, сыгранная в бенефис, играется потом без всякого вознаграждения за нее автору»².

Таким образом, Дирекция императорских театров на протяжении почти полувека обворовывала Сухово-Кобылина, незаконно удерживая его гонорар. Писатель пытался защищать свои права, но безуспешно. Ему удалось только однажды, по свидетельству П. Боборыкина, добиться получения одновременно небольшой суммы, которая «далеко не представляла собою гонорара, какой он имел бы право получить»³.

«Лишь в начале царствования Александра III,— сообщал по этому поводу друг писателя А. Рембелинский,— Сухово-Кобылин за своего Кречинского, уже прошедшего более двухсот раз (на императорской сцене.— К. Р.), по особому ходатайству получил из кабинета его величества пять тысяч рублей. Вот и все!»⁴

В письме к Н. В. Минину, которое относится, очевидно, к 1901 году, драматург, испытывавший в старости нужду, горько жаловался:

«Не на радость родился я на свет. Деньги за Кречинского мне не отдают, и я нуждаюсь, болею, когда Дирекция театров продолжает меня обирать. Я не понимаю, по какому стечению обстоятельств государь не знает, что мои трудовые деньги текут уже скоро столетия в его кассу.

Недавно блистательно была сыграна в Ярославле Свадьба Кречинского, всем участвующим выданы были деньги, один я остался обобраным и воротился домой, чтобы считать исчезнувшие годы и исчезнувшее состояние. Мне предлагают просить пенсию. Просить?! Я могу только требовать.

¹ А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 12, М., 1952, стр. 84.

² Там же.

³ П. Боборыкин, За полвека, стр. 220.

⁴ «Театр и искусство», 1917, № 5, стр. 92.

...Представьте, что, проработавши целую жизнь, написавши три пьесы, то есть всего одиннадцать действий... я не имею ни одной копейки от этих трудов. Когда Alex. Dumas fils¹ написал свою *Dame aux Camélias*², то республиканское правительство на другой день успеха дало ему крест de la Legion d'honneur³. Театр дал ему до 500 000 франков сбора. Мне же, конечно, ордена не только не дали, а конфисковали весь сбор до последней копейки... После всех этих бед и обид я не жилец» (268).

«ДЕЛО» В МОСКВЕ И В ПЕТЕРБУРГЕ

Если «Свадьба Кречинского», не сходявшая со сцены на всем протяжении жизни драматурга, не приносила ему заслуженного гонорара, то она тем не менее дала ему прижизненную славу и общественное признание. Гораздо труднее складывалась сценическая судьба двух следующих пьес трилогии — «Дела» и «Смерти Тарелкина». Между тем именно этим произведениям Сухово-Кобылин придавал особенно важное значение и, как свидетельствуют довольно многочисленные его собеседники, ценил эти две пьесы выше, чем «Свадьбу Кречинского». Так, например, Юрий Беляев, неоднократно встречавшийся с Сухово-Кобылиным, утверждал, что писатель «редко говорил о «Свадьбе Кречинского», и только две последние пьесы заставляли его оживляться и грозить своим врагам».

Показательно, что приспешник А. В. Суворина, сотрудник неизменно реакционного «Нового времени», Ю. Беляев «не понимал» Сухово-Кобылина в этом вопросе, считая, что художественными достоинствами обладает только «Свадьба Кречинского», и уверял, что «Дело» и «Смерть Тарелкина» «...прицепились к этому прекрасному и бодрому произведению каким-то длинным и тяжелым концом»⁴. Ю. Беляев вполне последовательно разделял взгляды царской цензуры, упорно и долго не пропускавшей эти две пьесы на сцену, и называл автора их «озлобленным и мрачным обличителем».

Борьба автора с цензурой, сопротивлявшейся появлению «Дела» на сцене, увенчалась успехом только через два

¹ Александр Дюма-сын.

² «Дама с камелиями».

³ Орден Почетного легиона.

⁴ Ю. Беляев, «Мельпомена», стр. 103.

дцать лет, после того, как произведение было завершено Сухово-Кобылиным. Все эти двадцать лет Сухово-Кобылин из года в год хлопотал о разрешении пьесы. После ее третьего запрещения в 1876 году автор снова обратился в цензуру со специальной докладной запиской, в которой дипломатично уверял, что «Дело» «не революционно, ибо рисует как порок то, что правительство в своих реформах устраняет, как злоупотребление», и сопоставлял свою пьесу с «Ревизором», ссылаясь на их различие: «Ревизор» «был сатирою на те условия, которые в момент появления пьесы были в действии», а «Дело» — всего лишь «сатира на старое судопроизводство», устраненное якобы реформой Александра II.

«В этой драме,— мягко излагал Сухово-Кобылин,— автор вывел на сцену скромное, религиозное, честное семейство, погибающее в безобразиях старого негласного суда».

Но эти попытки автора изобразить свою пьесу произведением, имеющим только лишь историческое значение, не увенчались тогда успехом.

В 1881 году Сухово-Кобылин вновь ходатайствует о разрешении «Дела». Эти хлопоты завершаются наконец относительным успехом,— как сообщает историк императорской цензуры Н. Дризен, «пьесу пропустили, но весь текст ее пестрит вымарками». Из приводимого Н. Дризенем перечня купюр, сделанных цензурой, совершенно ясно, что все они имели своей целью ослабить сатирическое воздействие произведения, снять наиболее гневные, острые реплики и отдельные фразы.

«В первом акте, наиболее измененном,— рассказывает Н. Дризен,— достается монологам Нелькина, Муромского и Ив. Сидорова. На стр. 179 у Нелькина, где он говорит об «уголовной взятке», вымарывается фраза: «и совершается она под сенью и тенью дремучего леса законов». Тому же Нелькину (стр. 187) зачеркивают резкие выходки против Тарелкина. Вымарывается фраза: «Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте водится». На стр. 197 у Муромского зачеркивается ремарка «крестится» («вздыхает» остается). Сильно сокращает цензура разговоры Ив. Сидорова. Его реплики на стр. 204 почти все зачеркнуты. Здесь же исключены интересные рассуждения об антихристе. На стр. 221 вымарывают характерную фразу Ив. Сидорова: «В лавках, сударь, не торгуют, а в присутственных местах, ничего, торгуют».

У Тарелкина в этом акте вымарывают фразу: «Уж не знаю, на него ли Станислава или его на Станислава повесить» (стр. 216). В 3-м акте (2 картина) усиленному сокращению подвергается знаменитая сцена у Князя. Слово «чиновники» всюду заменяется «подьячими». Затем Князю, по пьесе страдающему желудком,— все ремарки на этот счет зачеркиваются. Вычеркивается также хорошая сцена с Варравиным (стр. 289).

«Князь трет себе желудок.

В а р р а в и н (тихо). Соды бы.

К н я з ь (указывает на стакан). Третий пью».

На том же основании исключается ремарка на стр. 298:

«Князь схватывается и уходит».

На той же странице у Варравина исключается фраза: «Пилатова расправа» (по поводу рассуждений Муромского). По-прежнему цензорский карандаш не щадит резкостей Нелькина. В 4-м акте, где он говорит о «честных людях» (стр. 316), вымарана фраза: «Разве мало их гниет по острогам, изнывает по судам». Там же вычеркнута характеристика современного правосудия: «Этот старый шут закон, расшитый по швам, разряженный в ленты и повесивший себе на шею Иудин кошель»¹.

Кроме того, цензура добилась исключения из текста всей роли Восьма важного лица.

Подвергнутая столь активной цензурной «обработке», пьеса разрешается наконец к исполнению. Ее немедленно принимают к постановке два московских театра — Малый и «Русский театр» (созданный А. Ф. Федотовым и Ф. А. Коршем, «выхватившими», по выражению А. И. Южина-Сумбатова, труппу у содержательницы Пушкинского театра А. А. Бренко). Но драматургу приходится преодолеть еще одно препятствие: выясняется, что в труппе Малого театра некому, по его мнению, играть Тарелкина. Сухово-Кобылин решает пригласить на эту роль известного артиста В. Н. Андреева-Бурлака, служившего тогда в труппе «Русского театра». Это намерение драматурга отнюдь не вызывает восторга в Дирекции императорских театров. В записной книжке Сухово-Кобылина появляется 17 марта

¹ Н. В. Д р и з е н, Драматическая цензура двух эпох, стр. 198—200.

1882 года характерная пометка «Хлопоты по Делу с Бурлаком» (243). Хлопоты эти достигают цели, несмотря на то, что даже в прессе поступок Сухово-Кобылина воспринимается как недопустимый произвол.

Так, театральный обозреватель «Нового времени», осуждая упорство автора, который, по его словам, уже около двадцати лет отдален от театра, не знает актерских сил лучшей московской труппы и потому не вправе о них судить, с иронией писал:

«Внезапно оказался, что в труппе Малого театра не хватает артистов для распределения ролей в новой пьесе и что нет именно актера на роль Тарелкина. В силу этого и по желанию автора для пополнения пробела приглашен г. Андреев-Бурлак. Между тем знакомые с пьесой г. Сухово-Кобылина утверждают, что роль Тарелкина вполне подходит к средствам г. Решимова. Начальство театральное, по-видимому, соглашаясь с этим, ссылается, однако, на «желание автора»¹.

«Желание автора» действительно имело место — об этом свидетельствует письмо А. Н. Островского И. А. Всеволожскому от 3—4 апреля 1882 года. По словам Островского, «одна из полукомических ролей отдана была хорошему и симпатичному актеру, Решимову; является автор и посылает режиссера Черневского взять роль у Решимова на том основании, что для пьесы нужен не фат, а комик»².

Трудно, конечно, судить сейчас, прав ли был Сухово-Кобылин, отнимая роль Тарелкина у «хорошего и симпатичного» Решимова и отдавая ее Бурлаку. Островский, когда он писал Всеволожскому, очевидно, еще не знал «Дела», иначе он не называл бы роль Тарелкина «полукомической» и согласился бы с автором, что «нужен не фат, а комик». Но Вл. И. Немирович-Данченко и после премьеры «Дела» считал Решимова наиболее подходящим исполнителем для роли Тарелкина. Побуждения, которыми руководствовался Сухово-Кобылин, отнимая роль у «фата» Решимова, станут, однако, понятны, если вспомнить, что в работе над образом Тарелкина автор стремился стереть черты светского «хлыща», «Розалиона», как назывался герой еще в варианте пьесы 1861 года, и оттенить свойства чисто чиновничьи, что он отнял у своего Тарелкина звание

¹ «Новое время», 3 апреля 1882 г., № 2188.

² А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 256.



В. П. Далматов в роли Важного лица.
«Дело», Александринский театр



П. М. Медведев в роли Живца.
«Дело», Александринский театр

камер-юнкера, что, следовательно, меньше всего интересовало его в этой роли «фатовство». С другой стороны, как мы сейчас увидим, Андрееву-Бурлаку роль не вполне удалась, и потому Решимов казался всем — в том числе и Вл. И. Немировичу-Данченко — понапрасну обиженным.

Когда распределение ролей было принято и Андреев-Бурлак был приглашен в Малый театр для исполнения роли Тарелкина, Сухово-Кобылин прочел пьесу труппе. Об этом говорит лаконичная отметка в записной книжке драматурга 18 марта 1882 года: «11 час. Чтение» (243). О. Правдин вспоминал впоследствии, что чтение «Дела» Сухово-Кобылиным произвело на артистов «огромное впечатление». «Это чтение было изумительно. За всю свою долгую жизнь я не встречал другого такого чтеца, каким был Александр Васильевич»¹.

Двадцатого марта в Малом театре начались репетиции «Отжитого времени». Роли исполняли: Муромского — Самарин, Лидочки — Федотова, Атуевой — Медведева, Нелькина — Рыбаков, Ивана Сидорова — Дурново, Князя — Греков, Варравина — Правдин, Тарелкина — Андреев-Бурлак.

Премьера состоялась 4 апреля 1882 года. «Сильно заинтересованная публика, — сообщали «Московские ведомости», — битком наполнила театральную залу».

Спектакль имел неоспоримый успех. Интересно, однако, что во многих рецензиях «благонамеренных» газет — в частности «Московских ведомостей» — с подозрительным усердием доказывалось, будто постановка «Дела» имеет чисто историческое значение. Критик «Московских ведомостей» Евгений Львов уверял читателей, что «автор в данном случае употребил всю силу своего таланта на борьбу с призраками зол минувших», что якобы дела, подобные делу Муромских, изображенному в пьесе, отошли в далекое прошлое и что дело это «кажется утрированным».

Эти нехитрые усилия защитников «пореформенного судопроизводства», уверявших, что времена искусственно раздутых вымогательских процессов, произвола судебных чиновников и торжества несправедливости будто бы миновали, решительно опровергались, однако, судебной хроникой тех самых дней, когда было впервые поставлено «Дело».

¹ «Театр», 1917, № 2058.

В эти именно дни все газеты Москвы и Петербурга были заполнены пространными отчетами о слушавшемся с 9 по 21 марта 1882 года в Малоярославце «Деле поручика артиллерии Николая Сергеевича Пейча и жены его Екатерины Петровны, обвиняемых в жестоком обращении с собственными детьми и истязании их».

Процесс супругов Пейч разительно напоминал дело Муромских и тем, что обвинение было ни на чем не основано, и тем, что возбудивший его судебный следователь Лихарев явно вымогал взятку, и, наконец, тем, что следствие носило открыто издевательский характер. «Дети до пятилетнего возраста подвергались допросам в присутствии многочисленной публики», — констатировали газеты. И признавали, что в деле супругов Пейч «нет ни одной подробности, которая не возмущала бы душу! И подобные дела совершаются не потаенно, не украдкой, но во имя закона, во имя той же государственной власти!.. Два года тянулось это дело и подвергалась истязанию неопороченная семья по произволу самодержавного чиновника, которого никто не смел остановить... Жандармы доводили обо всем до сведения высших властей в Петербурге, но правительство благоговейно бездействовало, предоставляя вопиющему делу идти своим ходом».

Поручик Пейч, которого обвиняли, в частности, в том, что его дети «бегали босые летом», мужественно заявил на суде: «Если за отсутствие обуви начинать обвинение, то все русские деревни должны быть преданы суду». И прямо охарактеризовал хваленое пореформенное судопроизводство как «суд Шемякин».

Все это опубликовали вслед за другими газетами те самые «Московские ведомости»¹, со страниц которых одновременно утверждалось, будто пьеса Сухова-Кобылина направлена «на борьбу с призраками зол минувших...».

Нет, и через двадцать лет после написания «Дело» не стало «Отжитым временем». Несмотря на все цензурные вымарки, оно сохранило свою боевую злободневность, свою сатирическую остроту, прозвучало гневным и мужественным протестом против самодержавно-бюрократического строя. Но сказать об этом со страниц печати решился один только Вл. И. Немирович-Данченко, который писал в «Русском курьере»:

¹ «Московские ведомости», 1882, № 116.

«Много лет прошло с тех пор, как эта драма появилась в свет, и между тем только теперь ей суждено появиться на сцене. . . Нужно ли распространяться о том, как нелепы и нечеловечны были мотивы, задержавшие ее появление? Как систематично и безапелляционно хоронила цензура от общества лучшие моменты для развития в нем сознания окружающего зла и критического отношения к действиям власти имущих? Как незаслуженно убивала она деятельность людей, подобных г. Сухово-Кобылину? . . .»¹

Значение и современность пьесы Немирович-Данченко видел в ее правдивости, в «реальной, без малейшей идеализации постановке вопроса».

Вл. И. Немирович-Данченко также отмечал, что «пьеса была прекрасно срепетована, шла гладко и потому слушалась с большим вниманием».

Центральной фигурой спектакля явился И. В. Самарин в роли Муромского, который, по выражению Немировича-Данченко, был «бесподобен» и имел «огромный и вполне заслуженный успех. Так, за одну сцену он был вызван среди действия шесть раз».

Речь идет о той сцене, которую Сухово-Кобылин называл «катастрофической», о сцене, когда Муромский, оказавшись в «капкане» чиновничьего мошенничества, разоренный и обманутый, «совершенно забывшись», кричит в департаменте, среди храма судейского крючкотворства: «Разбой! . . . Здесь. . . грабят! Я вслух говорю — грабят!!»

Ясно, что бурные аплодисменты, адресованные замечательному актеру, имели еще и другой адрес — в них находило выход возмущение теми порядками, при которых возможен этот чиновничий «разбой», погубивший Муромского и еще губивший людей, подобных Николаю Пейчу.

И «Московские ведомости» сдержанно констатировали поэтому, что «глубокодраматическая, ровная и умная игра» Самарина «приводила публику в восторг»².

Вл. И. Немирович-Данченко охарактеризовал в «Русском курьере» игру остальных исполнителей. Его не вполне удовлетворил Андреев-Бурлак в роли Тарелкина: «В тех сценах, когда отвратительная, гадкая душонка Тарелкина раскрывается донага, г. Бурлак более желателен, так как он обладает дарованием, более способным воспроизвести гру-

¹ «Русский курьер», 6 апреля 1882 г., № 92

² «Московские ведомости», 1882, № 97.

бую натуру в ярких красках... Зато во всех остальных сценах казалось совершенно непонятным, каким образом Атуева может отзываться о Тарелкине как о джентльмене и интересном женихе для Лидочки...».

«Г. Правдин,— продолжал Вл. И. Немирович-Данченко,— был неудовлетворителен в роли Варравина. Конечно, нельзя сделать упрека относительно понимания лица или недобросовестного отношения к роли; но в игре его недоставало той непринужденности, которая дает возможность актеру вполне сознательно относиться к малейшему своему движению или ко всякому звуку голоса. Были, конечно, и детальные оттенки, и старательный грим, и т. п. Но все это являлось не в форме живого создания лица, а в условной форме, напоминающей об актере и роли, которую он играет.

Затем г. Греков был слишком мягок в роли Князя»¹.

Следовательно, далеко не все образы «Дела» получили в первой постановке этой пьесы достойное воплощение.

Уже через неделю после премьеры в Малом театре «Дело» было показано в постановке федотовской труппы, именовавшейся «Русским театром» и игравшей в «Солодовке» (помещении Солодовниковского театра). Вл. И. Немирович-Данченко дал в целом благожелательный отзыв и об этом спектакле, но отметил, что попытка «конкуренции» с Малым театром все же серьезного успеха не имела.

«12-го апреля в Солодовниковском театре была поставлена драма г. Сухова-Кобылина «Отжитое время». Здесь она обставлена лучшими силами, но и здесь не нашлось такого подходящего исполнителя роли Тарелкина, каков г. Решимов. Здесь эту роль играл г. Киреев. Он более подходит к ней, чем г. Бурлак (игравший в Малом), но все-таки в нем не было того внешнего лоска, который отличает Тарелкина из среды других чиновников. Притом же г. Киреев местами был несколько сух.

За г. Самарина (Муромский) играл г. Свободин. Он имел в этой благодарной роли большой успех, но был не более как удовлетворителен. Во-первых, он был нетипичен и по внешности больше напоминал старичка немца, чем русского помещика. Во-вторых, все сцены не эффектные, но вполне жизненные он провел вяло, точно сохранял все силы для эффектной сцены 3-го действия. В ней он, как

¹ «Русский курьер», 6 апреля 1882 г., № 92.

актер талантливый, проявил много огня и чувства, но слишком рано взял высокий тон и потому сказал монолог несколько монотонно.

Г. Андреев-Бурлак играл здесь ту роль, которая ему по всем правам и принадлежит, — роль Ивана Сидорова. Читатели знают, с каким мастерством играет он «мужиков»; в этой роли он был также хорош.

Остальные дела не портили. Но нам кажется странным, зачем г. Федотов поставил эту пьесу... Кто захочет смотреть «Отжитое время», тот пойдет в Малый театр. А Солодовниковскому театру надо пользоваться силами тех артистов, которые по своему жанру не имеют себе равных в Малом, и держаться такого репертуара, который в Малом не имеет места»¹.

Более высоко оценил спектакль федотовской труппы корреспондент «Нового времени». Его рецензия дает некоторые дополнительные сведения об исполнении «Дела» в «Русском» и Малом театрах Москвы:

«Попал я в театр на «Отжитое время» и мог сравнить здешнее исполнение с казенным; перевес удачи едва ли не оказался на стороне частной труппы. Князь — г. Далматов гораздо лучше Князя — г. Грекова; Лидочку — Гаевскую нельзя сравнивать с Лидочкой — Федотовой, но роль сама по себе так бедна, что и нет нужды делать сравнение; Нелькин — Южин не хуже Нелькина — Рыбакова; г-жа Очкина играет роль тетki, конечно, грубее, аляповатее, чем г-жа Медведева, но у нее в игре много натурального чувства и теплоты; чиновник — Валентинов ничуть не хуже чиновника — Александрова; Варравин — Рютчи гораздо удачнее Варравина — Правдина, хотя и грешит слишком безобразной гримировкой; многие, впрочем, нашли в нем сходство с одним судебным деятелем, сидевшим тут же, в театре... Управляющий — Бурлак гораздо лучше управляющего — Дурново (впрочем, последний играл за г. Макшеева), и, наконец, Тарелкин — Киреев несравненно выше Тарелкина в исполнении г. Бурлака на Малой сцене, и только Муромский — Свободин, хоть весьма и недурной актер, но в сравнение с «несравненным» Самариным идти не может... Пьеса в Солодовке прошла прекрасно»².

Любопытно здесь упоминание об исполнении роли Нель-

¹ «Русский курьер», 14 апреля 1882 г., № 100.

² «Новое время» 17 апреля 1882 г.

кина А. И. Южиным. Весной 1882 года, как известно, А. И. Южин состоял в труппе А. Ф. Федотова. Но выступление его в роли Нелькина ускользнуло от внимания биографов выдающегося артиста.

Сам Сухово-Кобылин в этом спектакле особенно высоко оценил игру Андреева-Бурлака. «Андреев-Бурлак был в роли Ивана Сидорова превосходен» (256), — писал он.

Вскоре после двух московских премьер «Дела» возникло намерение поставить эту пьесу, так долго лежавшую под спудом, и на александринской сцене. Как сообщает А. Брянский в своей книге о Давыдове, это намерение осуществилось «благодаря значительным хлопотам Давыдова»¹.

Пятнадцатого июля 1882 года Сухово-Кобылин пометил в своей записной книжке: «В театре разговор с Потехиным. Хорошие виды. (Петербург!)» А. А. Потехин, балетрист и драматург, недавно занявший должность начальника репертуарной части императорских театров, через несколько дней «предложил дать Дело 1-го сентября в бенефис Сазонова».

Сухово-Кобылин, увлеченный этой идеей, тут же представил Потехину распределение ролей:

«Муромский — Давыдов. . .
Ив. Сидоров — Арди
Варравин — Варламов
Тарелкин — Сазонов» (244).

Предписания драматурга были приняты александринской труппой почти полностью, только Арди играл не Ивана Сидорова, а Живца. Ивана Сидорова играл Шкарин. Остальные роли разошлись так: Князь — Киселевский, Нелькин — Горев, Лидочка — Дюжикова, Разуваев — Полтавцев, Чибисов — Оськин, Ибисов — Душкин, Шило — Степанов, Герц — Глазунов, Шерц — Трофимов.

Премьера «Дела» в Александринском театре состоялась в бенефис Сазонова 31 августа 1882 года. Зал театра был «наполовину пуст, так как многие еще продолжали платить дань загородным опереттам», но «пьеса имела несомненный успех, и публика во многих местах разражалась громом рукоплесканий»².

¹ А. Брянский, Владимир Николаевич Давыдов, стр. 106.

² «Голос», 1 сентября 1882 г., № 236.

В «Сборнике историко-театральной секции» за сезон 1882/83 года П. Гнедич отметил:

«Несмотря на двадцатилетие со дня появления пьесы из-под авторского пера, она не побледнела и ничего не потеряла из своей яркой, чисто гоголевской цветистости».

Великолепно исполнял в этом спектакле роль Муромского В. Н. Давыдов.

«Артист гримировался под известного генерала А. П. Ермолова. Перед зрителем стоял симпатичный, крайне добродушный старик, несколько надломленный несчастьем, тяготеющим над его дочерью, измученный судебной волокитой, но еще не потерявший веры в торжество правды, старик глубоко честный, гнушающийся всякой неправдой. Все сцены велись артистом совершенно просто, жизненно, правдиво и трогательно. Успех его в этой роли шел всегда крещендо и доходил до апогея в той картине, когда Муромский является к Князю искать правды, повести горе отца, у которого судебный омут позорит и затягивает в пропасть любимую дочь. На сцену выходит слабый, опустившийся старик, неспособный ни на какую самозащиту. Но в сцене объяснения с Князем он вдруг преобразался. Что-то суровое, настойчивое грозило из-под его седых, нависших бровей. При необычайной экономии, при полном отсутствии голосовых эффектов, Давыдов достигал потрясающего впечатления протеста «не внешними движениями, а душой», как выразился один из критиков. Перед зрителем стоял не актер, а человек, окончательно истерзанный, у которого «правда пошла горлом вместе с кровью». И каждое слово из этого потока, хлынувшего вдруг из старой, измученной груди, со старческих губ, пылало острой болью, скорбью, негодованием, отчаянием взбунтовавшегося человека. И оттого, что Давыдов изображал Муромского чистейшим идеалистом, полным веры в людей, борьба его с черным миром неправды становилась трагичной, производя впечатление и до слез потрясая зрителей»¹.

Так описывает игру Давыдова в роли Муромского биограф замечательного артиста А. Брянский. Его описание подтверждается отзывами современных рецензентов.

«Голос» отмечал, что исполнение «Дела» в Александринском театре «отличалось полным ансамблем». Рецен-

¹ А. Б р я н с к и й, Владимир Николаевич Давыдов, стр. 106—107.

зент восхищался Сазоновым в роли Тарелкина, находя, что он «создал превосходный тип чиновного хищника, обуреваемого жадной моментальной обогащения», хвалил Давыдова в роли Муромского. По его словам, Киселевский, игравший Князя, «представил обычный тип сановника, который с необычайным глубокомыслием изрекает очевидную нелепость и у которого внешний лоск затемняет все достоинства».

Менее удовлетворил рецензента «Голоса» К. Варламов, который, по его мнению, в роли Варравина «в целом не создал характера»¹.

В «Новом времени» с рецензией о премьере «Дела» на Александринской сцене выступил печально известный журналист-чернософенец Виктор Буренин. Разумеется, он начал свою статью с утверждения, что пьеса якобы безнадежно устарела и представляет «в наши дни совершенный анахронизм», что «при теперешних судебных установлениях подобного рода «дела» немыслимы». Далее Буренин пространно и раздраженно разглагольствовал о «недостатках» пьесы — «растянутости» диалогов, «отсутствии движения» и т. п. Статья Буренина представляла бы интерес только как характерный пример попыток «охранительной» критики притушить значение сатиры Сухово-Кобылина, если бы в ней не было нескольких сравнительно подробных описаний игры александринских актеров в «Отжитом времени».

В отличие от рецензента «Голоса» Буренин отдавал Варламову пальму первенства в этом спектакле. «Варламов, — писал он, — превосходно создал тип опытного и закоренелого превосходительного взяточника». Свой голос артист «изменил очень удачно на солидный бас»; «его гримировка была столь же типична и выразительна, как и игра».

Сазонов в роли Тарелкина «поразительно тонко усвоил себе подхалимные манеры и внешнее обличье жалкого негодяя чиновника и, так сказать, выяснил перед зрителями во всех подробностях гнусную душу этого пройдохи и эксплуататора, в котором хищные инстинкты, жажда животных наслаждений и наживы смешиваются с глубоким лицемерием, подхалимством и трусостью перед начальством».

Относительно Киселевского, игравшего Князя, Буренин замечал, что он «очень удачно загримировался и внеш-

¹ «Голос», 1 сентября 1882 г., № 236.

ностью походил на одного известного крупного администратора, еще недавно «делавшего прогресс» в нашем отечестве, а ныне посвящающего свои досуги великосветской беллетристике... Первый выход артиста во втором действии был превосходен: этот сановник, проходящий перед сонмом своих подчиненных величественно и поспешно, с глубокой заботой на лице,—это было поистине живое лицо»¹.

Театральный критик Э. Старк оставил нам подробное и интересное описание игры Варламова в роли Варравина.

«Максим Кузьмич Варравин в изображении Варламова сразу импонировал своей внешностью: большой, широкий, толстый, с черными, коротко остриженными волосами, важный, в черепаховых очках, с неторопливыми движениями, с медленной речью, где в каждом слове чувствовалось начальническое властолюбие и совершенная уверенность в своем праве... содрать с просителя, ищущего «правды и милости», семь шкур... весь Варравин у Варламова был какой-то каменный, чувствовалось: нет у него ни совести, ни стыда, ни жалости, ни почем ему стоны и слезы разоренных им жертв; он — сущее олицетворение стяжательства, какой-то Плюшкин взятки». Варламов, по словам критика, «сразу при первом же появлении на сцене вносил с собою атмосферу чего-то зловещего... Вся игра от начала до конца проводилась с редкой художественной выдержкой». Особенно удавались артисту «односложные реплики», которыми Варравин обменивается с Тарелкиным, помогающим ему «раздевать» просителей, и «в которых,—продолжает Э. Старк,—замечательна была их тональность совершенной и непоколебимой категоричности».

Критик восхищался «игрой интонаций», «где все шло намеками и полунамеками», особенно в сцене, «когда Варравин объясняет Князю дело Муромского» и сквозь «полный почтения и подчиненности» тон его «очень явно проскальзывают категорические нотки, доказывающие, что Князь, высшее начальство, вполне в руках у начальства поменьше»².

Г. Крыжицкий справедливо замечает, что Варламов «в роли Варравина сумел сменить свое обычное веселое добродушие на драматические тона и дать выпуклый образ

¹ В. Буренин, Александринская сцена, «Новое время», 2 сентября 1882 г., № 2339, стр. 2.

² Э. Старк, Царь русского смеха, П., 1916, стр. 70—74.

закоренелого взяточника, изворотливейшего сутяги... Варламов от спектакля к спектаклю насыщал образ страшного человека все новыми и новыми деталями. Варравин... вырастал в фигуру почти символическую. Это был человек-паук, чиновник-спрут, вампир, высасывающий из своей жертвы жизненные соки; зловещая фигура взяточника, хватающего просителя за горло мертвой хваткой»¹.

Сухово-Кобылин, вспоминая о премьере «Дела» в Александринском театре, с восхищением отзывался об игре Варламова, Сазонова, Арди и особенно Давыдова. Далматов, игравший Князя, по его словам, «был превосходен в сцене с Муромским. У Давыдова эта сцена была истинным триумфом,— он провел в ней такое мастерское крещендо... что произвел фурор—вся зала встала и кричала невероятно...» (256).

В 1892 году «Дело» было в Александринском театре возобновлено с тем же примерно составом исполнителей. «Провел возобновление Дела удачно,— писал Сухово-Кобылин 2 февраля 1892 года своей сестре Е. В. Петрово-Соловово, жалуясь, однако, на «заговор молчания», которым встретили этот спектакль газеты.— К счастью, немного выручил Кривенко в Московских ведомостях». «Я очень доволен статьей Кривенко. И кратко, и хорошо, и главное об волосах и об летах все сказано: утешил!» — замечал драматург через день в следующем письме Петрово-Соловово.

Действительно, статья художника и театрала В. С. Кривенко, появившаяся в «Московских ведомостях», содержала весьма одобрительное описание одной из лучших постановок «Дела», осуществленных при жизни драматурга. Кривенко писал, в частности, о Давыдове:

«Богатый материал вкладывает автор в уста старика, защищающего честь своей дочери, но как пользуется им Давыдов! Старый, дряхлый, отставной капитан измучен, избит нравственно «делом», он готов пожертвовать последними остатками своего большого до начала процесса состояния, но в нем «заговорила кровь» от недостойных намеков Князя насчет дочери. Давыдов—Муромский вырастает, слабый голос его крепнет, поникшая голова поднимается, и вы узнаете в нем Ермолова... На сцене и в зале все прити-

¹ Г. Крыжицкий, К. А. Варламов, «Искусство», М.—Л., 1946, стр. 47—48.

хает, все обращается в слух; а голос большого артиста беспощадно хлещет людские гадости, чиновничьи пороки»¹.

В бенефис О. Правдина 9 ноября 1900 года в Малом театре «Дело» идет (по-прежнему под названием «Отжитое время») с участием Г. Н. Федотовой, уже сменившей роль Лидочки на роль Атуевой, А. П. Ленского в роли Муромского и Рыбакова в роли Варравина. Бенефициант выступал в роли Тарелкина, Лидочку играла А. А. Яблочкина, Ивана Сидорова — Макшеев, Князя — Айдаров. Н. Е. Эфрос под псевдонимом «Старик» в журнале «Театр и искусство» так характеризовал этот спектакль:

«Началом простоты и правды было проникнуто исполнение отдельных ролей в пьесе Сухово-Кобылина. Передо мною прошла галерея ярких образов, схваченных и показанных во всей своей жизненной полноте, облитых светом и теплом таланта. В галлерее доминируют Муромский — Ленский, Атуева — Федотова и Варравин — Рыбаков. Три шедевра сценического искусства по сочности красок, определенности контуров, выпуклости рельефа. С каждой фигурой зритель быстро сроднялся, потому что все в ней ему было ясно»².

Столь же высокую оценку спектакля дала и «Русская мысль»:

«Исполнение комедии было прямо-таки прекрасное, Ленский в роли помещика Муромского был трогателен до слез, г. Макшеев, изображавший Ивана Сидорова, возвел его на степень идеальнейшего мужика-управляющего. Превосходны были и представители «темного» царства взяточничества и в особенности г. Рыбаков, который сумел даже в трясучую походку правителя дел «департамента мздоимства» Варравина вложить столько подлости, что зрители должны были искренно ненавидеть этого ненасытного паука и свехвзяточника. Чрезвычайно выдержанно и даже стильно провел роль Князя г. Айдаров. Присущая артисту деревянность тона и движений здесь, в роли Князя, оказались как раз на месте. . .».

Рецензент «Русской мысли» отмечал, однако, что «слабее других» был Правдин, который в роли Тарелкина «не сумел передать всей сложной и вместе с тем подлой гаммы ощущений, чаяний, ожиданий и обманутых надежд, кото-

¹ «Московские ведомости», 1892, № 16.

² «Театр и искусство», 1900, № 47.

рыми волнуется душа Тарелкина». В последнем действии Правдин, по словам рецензента, «впал в мелодраматический тон и, все повышая и повышая голос, последние слова своей роли уже не говорил, а хрипел»¹.

В. Михайловский впоследствии восторженно вспоминал об игре Ленского в этом спектакле. «В 5-м действии,— писал он,— когда Муромский, разоренный, оскорбленный и униженный чиновниками, взывает к правосудию, к царю... и уничтоженный, в изнеможении опускается на руки Тарелкина, из глубины души его выходит один только стон отчаяния. Этот стон своей реальностью и глубиной чувства производил потрясающее впечатление»².

В отзывах современников о постановках «Дела» обращает на себя внимание их восприятие пьесы как вполне актуальной, даже злободневной, хотя она и ставится под названием «Отжитое время», хотя рецензенты и оговариваются, что в ней изображены будто-бы «преданья старины глубокой». Характерно, что когда «Дело» ставилось в Москве, то зрители находили в Варравине сходство с «одним судебным деятелем, сидевшим тут же, в театре», а когда «Дело» ставилось в Петербурге, то в Князе узнавали «одного известного крупного администратора». Уже сами по себе эти злободневные ассоциации показывали, что пьеса нимало не устарела. Еще энергичнее свидетельствовало о ее актуальности то обстоятельство, что драма вызывала чувство гневного протеста против судебных чиновников, а трагедия Муромского производила на зрителей «потрясающее впечатление».

Ссылки на «отжитое время» и указания на «исторический» якобы характер драмы Сухово-Кобылина формально мотивировались тем, что действие ее происходило до известной судебной реформы 1864 года, установившей открытые заседания суда с участием присяжных заседателей. Но фактически эта реформа отнюдь не покончила с произволом и крючкотворством судебных чиновников. Царское правительство, как писал В. И. Ленин, «...вступив в беспощадную борьбу со всеми и всяческими стремлениями общества к свободе и самостоятельности, очень скоро признало опасным суд присяжных. Реакционная печать объявила суд

¹ «Русская мысль», 1900, т. 12, стр. 274.

² В. Михайловский, Большой талант, «Ежегодник императорских театров», вып. IV, 1900.

присяжных «судом улицы» и открыла против него травлю, которая, к слову сказать, продолжается и по сю пору»¹. Ленин утверждал это еще в 1901 году. «Судьи-чиновники,— писал он несколько ранее, в 1899 году,— заботятся больше всего о том, чтобы дело было гладко по бумагам: только бы в бумагах было все в порядке, а больше ни до чего нет дела чиновнику, который стремится лишь получать свое жалованье и выслуживаться перед начальством. От этого так безобразно много бывает всегда в чиновничьих судах бумажной волокиты, сутяжничества и крючкотворства: написал как-нибудь не так в бумаге, не сумел когда следует занести в протокол — пропало дело, хотя бы и справедливое было дело»².

При таком состоянии судопроизводства картина судебных порядков, изображенная в «Деле», сохраняла, разумеется, всю свою актуальность и публицистическую остроту.

Сценические успехи «Дела»³ наполняли гордостью и радостью сердце автора пьесы. Всякий раз, когда ему позволяло слабеющее здоровье, он посещал спектакли «Дела» в Москве и в Петербурге. В феврале 1892 года он писал сестре: «В будущее воскресенье опять идет Дело. Надо поблюсти, ибо, думаю, народу будет много...». Это желание «поблюсти», однако, далеко не всегда было осуществимо для состарившегося драматурга. Но и тогда, когда болезнь разлучала его с московской и петербургской сценой, когда он томился вдали от родины в своем добровольном изгнании, в Болье, все его мысли, волнения и надежды, все его горести были связаны с судьбой его пьес. В октябре 1895 года он писал Н. В. Минину:

«Вы так внимательно спешите сообщить об успехе «Дела» в тот момент, когда я немало уязвлен полным забвением моей личности и унынием видеть мои сорокалетние труды в глухой ночи исчезающими в реке Лете... Не могу Вам сказать, как мне при моей болезни и полном одиночестве были приятны эти три слова: «Громадный успех «Дела»»⁴.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 4, стр. 368.

² Там же, стр. 275.

³ В провинциальных театрах, однако, «Дело» давалось сравнительно редко. Сохранились сведения о постановках этой пьесы в Ярославле, Херсоне, Кракове (на польском языке в 1900 г.).

⁴ ИРЛИ АН СССР, архив Н. В. Минина, ед. хр. 1.

«Каждая из моих пьес,— писал Сухово-Кобылин,— есть процесс, который я должен выиграть у цензуры и прессы всякими принудительными подходами»¹.

Самым тяжелым и изнурительным был «процесс» последней пьесы трилогии — «Смерти Тарелкина». Этот процесс длился более тридцати лет, и, хотя пьеса в конце концов была поставлена при жизни драматурга, все же в борьбе против цензуры автор на этот раз потерпел поражение, которое омрачило последние годы его жизни.

В старости Сухово-Кобылин неоднократно говорил, что считает «Смерть Тарелкина» лучшей своей пьесой. Один из его собеседников, А. Ергольский, вспоминал:

«Успехом «Кречинского» он не мог не гордиться, конечно, но он никогда не выказывал какого-либо опьянения им. Если и заводили иной раз при нем речь, он говорил спокойно, как бы признавал, как общее место, успех комедии; но при этом он настойчиво высказывал, что, по его мнению, «Смерть Тарелкина» лучшее его произведение, какое он когда-либо написал»².

Трудно судить о том, какие побуждения заставляли автора отдавать «Смерти Тарелкина» столь решительное предпочтение перед «Свадьбой Кречинского» и даже «Делом», — то ли высказанная им в одном из писем уверенность, что «дальнобойность этой пьесы превосходит» (268) обличительную силу двух других частей трилогии, то ли ощущение ее предельной заостренности и редкой художественной цельности, то ли, наконец, просто особая — и понятная — привязанность к произведению, которое дольше всех его творений не увидело света ramпы. Скорее всего действовали все эти причины, все эти побуждения, вместе взятые. Мечта увидеть «Смерть Тарелкина» на сцене не оставляла Сухово-Кобылина до самых последних лет его жизни.

Между тем судьба этой пьесы складывалась особенно неудачно. До 1882 года — то есть до премьеры «Дела» — Сухово-Кобылин даже не предпринимал, насколько нам известно, активных попыток добиться ее постановки. Если о постановке «Дела» с царской цензурой можно было еще

¹ «Два письма Сухово-Кобылина», «Театр», 1938, № 5, стр. 122.

² А. Ергольский, Памяти А. В. Сухово-Кобылина, «Одесские новости», 20 марта 1903 г.

спорить,— можно было хлопотать, бороться, добиваться,— то борьба за сценическое воплощение «Смерти Тарелкина» могла привести, по-видимому, только к тому, что автор ее снова попал бы в слишком хорошо знакомые ему лапы весьма важных лиц и варравиных.

Первую известную нам попытку поставить «Смерть Тарелкина» предпринял в 1882 году А. Ф. Федотов в «Русском театре», но, хотя пьеса к тому времени пролежала под спудом уже тринадцать лет, он сразу же столкнулся с категорическим и бесповоротным отказом цензуры.

В 1883 году вопрос о возможности постановки «Смерти Тарелкина» разбирал Театрально-литературный комитет при Дирекции императорских театров. «Никто из членов Комитета,— вспоминал П. П. Гнедич,— не понял, что такое это произведение. В протоколе, не знаю, кем из членов составленном, говорится:

«Полицейское самоуправление изображено в главных чертах такими красками, которые в связи с неправдоподобностью фабулы умаляют силу самой задачи и явно действуют во вред художественности. Пьеса единогласно не одобрена.

Протокол подписали: Григорович, А. Потехин, В. Крылов, В. Зотов, Савина, Шуберт и Сазонов».

«...Крылов,— продолжал Гнедич,— всегда боялся конкуренции: успех каждого автора он считал залезанием в его карман, и он, боясь успеха «Тарелкина», более всех ратовал против пьесы»¹.

Совершенно ясно, однако, что судьбу «Смерти Тарелкина» решило на этот раз не своекорыстие драматурга-ремесленника Виктора Крылова, а страх членов Комитета, отдававших себе отчет в том, какими неприятными последствиями грозит одобрение сатиры, изображающей полицию «такими красками».

Прочитав «Смерть Тарелкина», царский министр внутренних дел Валуев назвал ее «сплошной революцией» и, конечно, запретил.

Долгое время Сухово-Кобылин не пытался снова добиваться ее постановки. Но в 1889 году он решил пойти на некоторые уступки и «Тарелкина в свободные минуты всего переделал. Вообще стало в пьесе ладнее и живее». Переделанную пьесу драматург назвал «Расплюевскими красными

¹ П. Гнедич, Книга жизни, Л., 1929, стр. 128—129.

днями», затем в 1892 году — «Расплюевскими веселыми днями» и рискнул снова представить ее в цензуру.

При этом Сухово-Кобылин пытался внушать цензорам, что «содрогание», которое производит пьеса, — ее достоинство, а не ее порок. «Дорого дал бы автор, — писал он в главное управление по делам печати, — чтобы все его пьесы вызывали в современном обществе не смех, а содрогание». Он уверял, что «содрогание» есть «свидетельство высоты нравственной культуры», «высший нравственный акт», которого автор и добивался, «к которому он шел»¹.

Результат, однако, был прежний — решительный и категорический запрет.

По этому поводу Сухово-Кобылин в 1892 году с горечью писал к В. С. Кривенко: «Управление печатью касательно моей третьей пьесы сообщило мне жестокосердное veto Министерства Внутренних Дел. Какая волокита — прожить 75 лет на свете и не успеть провести трех пьес на сцену! Какой ужас: надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить! И за что? За то, что его сатира на порок производит не смех, а содрогание, когда смех над пороком есть низшая потенция, а содрогание — высшая потенция нравственности. Какая нежность полиции, какой чиновничий сентиментализм, или лучше, какое варварство в желтых перчатках, заметьте, против пьес параллельно со всеми доселевыми правительственными реформами! Не имею ли я права в конце моей жизни в глуши такой ночи закричать, как цезарь Август: «Вар, Вар, отдай мне мои годы, молодость и невозвратно погибшую силу!» (263).

Тем же 1892 годом датируется письмо Сухово-Кобылина к Н. В. Минину:

«Пьеса моя запрещена на сцену — и я этим запретом и равнодушием всей публики глубоко возмущен» (268).

«Третью пьесу Феоктистов не пропускает, — взволнованно пишет драматург к сестре Е. В. Петрово-Соловово. — Это мне и обида и большой убыток. Я в нынешнем тяжелом году рассчитывал на эту пьесу, которая должна дать сбор. Я ее изменил, исправил, сделал новый конец по указанию цензуры, но ничто не помогло. Это так мне было прискорбно, что я почти заболел. Вот уже двадцать с лиш-

¹ ИРЛИ, архив Н. В. Минина, ф. 186, ед. хр. 18.



Г. Санин в роли Ивана Сидорова.
«Дело», Александринский театр



А. В. Сухово-Кобылин.
С фотографии девяностых годов

ним лет, как она запрещена. И представь себе — ровно ничего противуцензурного нет».

Пребывая в этом наивном (если не умышленном) заблуждении и не желая примириться с мыслью, что «Смерть Тарелкина» так и не появится на сцене, Сухово-Кобылин обращается за помощью к В. Н. Давыдову.

В письме к артисту, датированном 23 марта 1892 года, Сухово-Кобылин пишет:

«Я хочу верить, что у Вас достанет довольно расположения, чтобы отдать мне и пиесе эти «три дня» и чтобы прочесть ее у князя Мецкерского в среду при полной подготовке мастерским образом. Подумайте, что в этом, для меня дорогим виде ее еще не знают; ибо я должен сказать, что первые два чтения были неудовлетворительны потому, что пиеса была плохо переписана, с пометками и вам почти неизвестна.

Теперь она чисто переписана, мною еще раз просмотрена и конец ее совершенно изменен в цензурном смысле. Озлобление цензуры на нее большое — она обречена на вечный запрет, то есть для меня в е ч н ы й, ибо мне семьдесят четыре года — скоро умирать. Прошу Вас: п о м о г и т е.

Чтение будет среда, вечер, 9 часов. Караванная, редакция Гражданина, кварт. князя Мецкерского»¹.

Трудно сказать, чем кончилось чтение «Смерти Тарелкина» у князя Мецкерского, человека сугубо реакционных убеждений, но неоспоримо влиятельного по своей старой дружбе со всесильным Победоносцевым и близости ко двору. Есть основания предполагать, что именно Мецкерский посоветовал Сухово-Кобылину написать «Докладную записку» начальнику управления по делам печати, в которой драматург всячески старается доказать, что в «Смерти Тарелкина» «ничего противуцензурного нет», уверяет, что «недавние чтения пиесы в частных собраниях вызвали в публике самый искренний смех и ни тени содрогания», просит «предержащую власть о разрешении... вызвать в обществе теперь хотя бы только этот безвинный смех...».

Однако эта докладная записка, над которой автор долго трудился, — доказать безобидность «Смерти Тарелкина» было в самом деле нелегко! — желанного действия не

¹ «Два письма Сухово-Кобылина», «Театр», 1938, № 5, стр. 122.

возымела. О судьбе ее мы узнаем из письма к Минину, датированного 2 мая 1892 года.

«Получил от Феоктистова письмо, в котором мягко стелет, но жестко спать,— а именно, министр внутренних дел состоит в совершенном согласии с мнением Совета и полагает, что пьеса не возбудит смеха, а произведет содрогание. Мою бумагу, которая доставила мне такую работу (вы знаете), никто не читал».

Итак, попытка с помощью Мещерского добиться постановки «Смерти Тарелкина» не достигла цели. В 1893 году Сухово-Кобылин пишет Минину, что потерял «всякую надежду протащить третью пьесу на сцену».

Но через несколько лет он снова пытается «под шумок протащить на сцену «Тарелкина» и пересоставить пьесу», «перемены сделать», произвести «некоторое опущение резкостей», чтобы получить все же «возможность поставить пьесу» (268). В марте—апреле 1896 года он создает уже третью, еще более мягкую редакцию «Расплюевских веселых дней». В письме к В. Н. Давыдову, которым Сухово-Кобылин отвечает на приветствие, полученное от александринской труппы в день его восьмидесятилетия, 17 сентября 1897 года, говорится:

«Должен Вам признаться, чтобы умереть мне покойно и благодушно благословить грядущее за мною поколение, необходимо видеть мою третью пьесу, Смерть Тарелкина, сыгранную триадой истинных талантов Александринской труппы, то есть Вами в роли торжествующего Расплюева, Варламовым в роли Оха и Сазоновым в роли Тарелкина». Это желание ослепляет автора настолько, что он утверждает, будто никогда ранее не представлялось для его пьес «такой замечательной конъюнктуры», обещает пойти на «уступки и сокращения текста» (252). Все же и на этот раз ему приходится потерпеть очередную — пятую по счету! — неудачу.

Только в 1900 году, когда автору за восемьдесят лет, а пьесе его — за тридцать, надежда Сухово-Кобылина увидеть «Смерть Тарелкина» на сцене, казалось бы, приближается к осуществлению. «Смерть Тарелкина» решает поставить на сцене своего «театра Литературно-художественного общества» известный реакционер А. С. Суворин. Более того, Суворин берется даже «получить согласие цензуры», что приводит Сухово-Кобылина в восторг.

«Обстоятельства,— пишет он 2 сентября 1900 года

Н. В. Минину,— сложились так, что жаждущие моих литературных плодов пришли ко мне с лестным для меня предложением поставить мою пьесу («Смерть Тарелкина») на сцену и получить согласие цензуры. Я положительно ушам своим не верил... Я едва верю, что это реальность и что пьеса, которая валялась в моем кабинете тридцать два года, действительно увидит этот столько желанный ламповый свет». Он, правда, высказывает сожаление, что изменяет александринской сцене, для которой писал,— «собственно, для этой талантливой триады (Давыдов — Расплюев, Варламов — Ох, Сазонов — Тарелкин)», — но уповает на то, что о суворинском театре «ходят в публике хорошие слухи».

На старости лет, усталый и больной, Сухово-Кобылин не понимал, что Суворина меньше всего интересует «дальнобойность» «Смерти Тарелкина», что раскрытие авторского замысла произведения вовсе не входит в планы прославленного черносотенца и ретрограда. П. Гнедич рассказывал, что, решившись ставить «Смерть Тарелкина», Суворин исходил прежде всего из стремления привлечь к своему театру публику очередной громкой сенсацией. «У Суворина,— писал Гнедич,— была в характере вечная погоня за новизной... Он вечно выискивал «новые эмоции» — и хотел этой новизной и свежестью привлекать к себе публику...»¹. С этой точки зрения «Смерть Тарелкина» была действительно неоценимой находкой.

Суворин, во-первых, совершал «благородный шаг», «вырывая» из-под цензурного запрета пьесу, которую на протяжении трех десятилетий прятали от русской публики. Уже одно это было сенсационно, эффектно. Суворин, во-вторых, тем самым получал возможность выказать себя передовым, смелым общественным деятелем и хотя бы отчасти развеять дурную славу, которую давно заслужил. В то же время Суворин знал, что цензура пропустит «Смерть Тарелкина» только ценой сокращений и искажений, которые изменят пьесу до неузнаваемости, обескровят ее. Наконец, сам выступая в качестве режиссера, он имел полную возможность окончательно вытравить в постановке те сатирические моменты, которые ускользнут от внимания цензоров.

¹ П. Гнедич, Из моей записной книжки, «Театр и искусство», 1913, № 4, стр. 326—327.

Немалую роль, по свидетельству Гнедича, сыграл и тот факт, что постановка «Смерти Тарелкина» при всей ее сенсационности не грозила Суворину большими затратами. «Никаких новых костюмов не требовалось; два-три маленьких павильона комнат тоже не представляли никаких препятствий».

Ставилась пьеса в спешке, «без которой легко было бы обойтись»¹.

Старик автор увлеченно и радостно бросился в суворинскую ловушку. Ради того, чтобы увидеть своими глазами «Смерть Тарелкина» на сцене, Сухово-Кобылин был готов на все, даже на компромиссы. Он писал Минину, что «пьеса пропущена цензурой без перемен», и в том же письме признавался, что «переделал начало и конец пьесы», что «неустанно трудился над необходимыми изменениями» в ней. Сохранились рукописи «Смерти Тарелкина» 1901 года. Это мрачные страницы, запечатлевшие самоубийственный труд писателя, упорное и вместе с тем нерешительное вытравливание собственной сатиры. Заново сочиняя заключительный монолог Тарелкина, который в одном из многих вариантов почему-то заявлял, что отправляется искать счастья... на мыс Доброй Надежды, Сухово-Кобылин не утерпел и снова вложил в уста своего героя две-три резкие фразы. Но тотчас их зачеркнул и, словно урезонивая себя, с горечью написал на полях: «Надо в таком казусе вести себя сдержанно — лишние слова не говорить. Не думал, да соврал».

Сам, своей рукой Сухово-Кобылин резал, перекраивал пьесу, которую считал своим лучшим созданием, и не замечал, что пером его водит один из ненавистных ему «литературных бюрократов», «официалов Ведомства Литературы и журнальных Дел», человек с «казенным аршином и клейменными весами», высмеянный им сорок лет назад в предисловии к «Делу»... Более того, он писал Суворину: «Я много доволен, что это исхождение моей пьесы совершилось из сумраков Ада благодаря Вашему для меня столь дорогому участию, за которое много и много раз Вас живейше благодарю...»².

Сухово-Кобылин, по свидетельству Гнедича, в то время

¹ П. Гнедич. Из моей записной книжки, стр. 326—327.

² ГЦТМ, ед. хр. 4139, Письмо Сухово-Кобылина Суворину, 28/VIII 1900 г.

заведовавшего репертуаром Суворинского театра, систематически посещал репетиции своей пьесы. «Выкрашенный в черную краску (волосы на голове, борода и усы), в сером цилиндре — он не казался восьмидесятилетним стариком: глаза еще были живы и прозорливы»¹. Но эти живые, прозорливые молодые глаза застилались старческими слезами благодарности Суворину. Престарелый драматург был растроган и умилен вниманием к его любимому детищу, так долго терпевшему цензурные гонения.

В. Г. Сахновский писал, что Сухово-Кобылин, посещая репетиции в Суворинском театре, «по словам участвовавших, никаких особых указаний и точек зрения для толкования образов не давал»².

Это утверждение не вполне соответствует истине. После состоявшейся генеральной репетиции 12 сентября 1900 года драматург счел необходимым сделать ряд замечаний режиссеру и актерам. В специальной записке он подробно перечислил «недостатки игры актеров как на генеральной репетиции, так и на предыдущих». Его указания были вполне конкретны: «Все вообще актеры усвоили себе плохую привычку ходить или, вернее, бродить по сцене и слишком кричать», — причем автор особенно возмущался тем, что актеры коверкают текст, «нетвердо заучив роли».

«Далматов, — отмечал он, — слишком тянет фразы и тем замедляет ход пьесы и расхолаживает ее. Кроме того, в речи надгробной совсем не знает текста и говорит своими словами». Сухово-Кобылин советует Далматову, игравшему роль Тарелкина, «говорить «Демоны» в ослаблении» (речь идет о последнем действии пьесы), не «слишком изображать страдания и не так ломаться при допросе».

Целый ряд упреков адресовал драматург Михайлову, игравшему Расплюева. «Расплюев проглатывает часть слов своей роли. Слишком кричит, да еще скороговоркой. Во время закуски говорит роль с полным ртом, так что большую часть слов совсем не слышно. Расплюев должен «оттягивать» перед всяким, так сказать «словцом», подчеркивать «крылатые слова». В сцене уловления Тарелкина надо читать тверже бумагу о Копылове, — это важное место, так как разъясняет публике ход действия».

¹ П. Гнедич, Книга жизни, стр. 238.

² См. А. В. Сухово-Кобылин, Трилогия, ГИЗ, 1927, стр. 549.

Далее следует ряд мелких замечаний исполнителям и характерная просьба сократить количество статистов, изображающих кредиторов: «Слишком много кредиторов, и они слишком кричат, заглушая слова: «В полицию... Одно спасение полиция» (199).

Итак, указания актерам и режиссеру Сухово-Кобылин давал, и весьма существенные. Другой вопрос, как они выполнялись. Тот факт, что после премьеры, состоявшейся 15 сентября, Сухово-Кобылин вновь вынужден был обратиться в театр с письмом, в котором он снова повторял, хотя и вкратце, прежние требования,—свидетельствует о полном пренебрежении советами автора. Сухово-Кобылин вторично просил, ссылаясь даже на «жалобу публики», «обратить внимание на произношение текста и, в особенности, некоторых отдельных слов, которых публика не слышит». Он опять настаивал на необходимости сократить количество кредиторов, «которые шумят без меры», и «установить явственное произношение текста»¹.

Легко заметить, что наиболее настоятельно Сухово-Кобылин требовал именно отчетливого, явственного звучания слова и наиболее резко возражал против своевольного искажения текста актерами. До какой степени должны были возмущать его отсебятины Далматова и скверное произношение текста Михайловым, видно из авторских «примечаний» к «Смерти Тарелкина». Еще в 1869 году Сухово-Кобылин в этих «примечаниях» протестовал «самым энергическим образом против тех из актеров, которые являются перед публикой, не выучивши роль, и потому дозволяют себе изменять текст самым безобразным образом. Для автора, добросовестно трудившегося над своим произведением, приемы эти прямо возмутительны».

Именно с такими возмутительными приемами и столкнулся Сухово-Кобылин в Суворинском театре и так и не сумел добиться соблюдения требований, которые считал элементарными, совершенно обязательными.

Сопоставляя претензии, высказанные Сухово-Кобылиным по поводу репетиций и премьеры «Расплюевских веселых дней», с его «примечаниями» к «Смерти Тарелкина», содержащими прямые указания автора актерам, как следует играть эту его пьесу, мы отчетливо видим резкое несоответствие между той манерой исполнения, которой доби-

¹ ГЦТМ, № 10093.

вался писатель, и воплощением его сатирического фарса в Суворинском театре.

В «примечаниях» автор писал, что «Смерть Тарелкина» должна игратья «живо, весело, громко» — «с порывом». Он допускал, что «некоторые роли могут быть слегка шаржируемы», более того, считал возможным, чтобы роль Брандахлыстовой (правда, только «в случае нужды») исполнялась мужчиной, указывал, что костюмировка возможна «произвольная». Все это значит, что Сухово-Кобылин, тонко чувствуя природу фарса, не только не боялся условностей воплощения, но и считал их желательными, соответствующими законам избранного жанра. «Живо, весело, громко», с воодушевлением должны, по его мнению, играть актеры, смеловеряясь фантазии драматурга, вслед за ним добиваясь сатирического заострения образов.

Но Сухово-Кобылин решительно подчеркивал при этом, что игра актеров должна при всей ее веселости и живости неизменно оставаться в границах осмысленности. Отрицая — по крайней мере для «Смерти Тарелкина» — необходимость правдоподобия бытовых деталей, он, однако, давал вполне отчетливые бытовые мотивировки даже тому, что внешне должно было выглядеть неправдоподобно. Костюмы кредиторов «не подлежат никакому контролю», — писал он. Но почему? Потому что они, «как это бывает у ростовщиков, зависят от принимаемого ими в залог носильного платья». «Чучело, молчать!» — говорит Ох Расплюеву. И автор поясняет: «Перед этим Расплюев должен выкинуть какую-нибудь штуку, чтобы заслужить такой выговор» (199).

Говоря словами самого Сухово-Кобылина, он хотел, чтобы в его сатирическом фарсе была полностью соблюдена «логика мотивов», то есть внутренняя закономерность и последовательность внешне невероятных происшествий. Именно поэтому он так настойчиво требовал: «Особливо текст должен быть выучен твердо и произносим явственно и рельефно, в противном случае при довольно сложном движении лиц на сцене с л о в а, то есть самая суть дела, могут оставаться для зрителей неуловимыми, так что перед ними будет совершаться известного рода суматоха».

Следовательно, по Сухово-Кобылину, оживление и веселость игры более чем желательны, но лишь поскольку они способствуют выявлению «сути дела». Актерская развяз-

ность, неорганизованность действия, «суматоха» нетерпимы, ибо убивают идею произведения.

К. С. Станиславский, называя самое интенсивное актерское преувеличение гротеском, говорил: «Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен»¹.

Эти слова блестяще раскрывают законы воплощения пьес, подобных «Смерти Тарелкина», — они объясняют, почему, по мнению Сухова-Кобылина, роли его пьесы «могут быть слегка шаржируемы» и почему в то же время он так яростно восстает против малейших искажений текста, содержания, против «суматохи», против всего, что может сделать неуловимой «суть», предстать перед зрителем, как выражается Станиславский, «с вопросительным знаком».

В «примечаниях» к «Смерти Тарелкина» Сухова-Кобылин ставит в пример актеру, который будет исполнять роль Тарелкина-Копылова, французского комика Левассора, замечательного мастера трансформации. Левассор, судя по характеристике Герцена, высоко ценившего его искусство, как раз и был артистом, обладавшим не только поразительным мастерством трансформации, но и тем «порывом», той остротой игры, о которой мечтал Сухов-Кобылин. «Левассор, — писал Герцен, — полнейшее выражение французской веселости, беззаботности, простодушной дерзости, острого ума...»², «актер, по превосходству французский, веселый, острый, необузданный, живой, шалун и везде талант, — и он прибегает к гаерству, но у него как-то и в дурачествах и в натяжках есть что-то увлекательное...»³. Тут примечательно сопоставление веселости и дерзости, живости и остроты, острого ума — как раз тех качеств, которых требует исполнение сатирического, то есть остротенденционного фарса, а не просто фарса буффонного, чисто развлекательного.

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, «Искусство», М., 1953, стр. 256.

² «Герцен об искусстве», «Искусство», 1954, стр. 77.

³ Там же, стр. 153.

Всего этого не только не поняли, но, разумеется, и не хотели понять в театре Суворина. Острую политическую сатиру сознательно старались превратить в повод для бессмысленного шутовства: «суматоха» то и дело захлестывала действие, актеры «бродили по сцене», то «слишком тянули» и «расколаживали ход пьесы», то «ломались», то «слишком кричали» и т. д. и т. п. Что же касается текста — драгоценного текста, каждое слово которого Сухово-Кобылин годами мысленно взвешивал, выверял, оттачивал, — то текст этот даже не потрудились заучить, говорили «своими словами», то «скороговоркой», то «с полным ртом», то «совсем не слышно», то переходя на крик. Но тем не менее сатира все же сохранила отчасти свой яд и свою энергию, что явилось неприятным сюрпризом для Суворина.

Премьера «Расплюевских веселых дней», как уже упомянуто, состоялась 15 сентября 1900 года. Роли исполняли: Тарелкина — Далматов, Варравина — Бравич, Расплюева — Михайлов, Оха — Кондратий Яковлев. Есть сведения, что после премьеры Сухово-Кобылину «шикали». Влас Дорошевич на следующий день писал в газете «Россия»:

«Кто бы мог подумать, что будут шикать А. В. Сухово-Кобылину!.. Пьеса, написанная 32 года тому назад, могла показаться устарелой... но все-таки шикать автору Свадьбы Кречинского, автору Отжитого времени, 82-летнему старику, классическая пьеса которого уже 45 лет украшает русскую сцену! За полицию, что ли, обиделись, гг. «протестанты»?»¹

Дорошевич не ошибся. Как ни подпиливал зубы своей сатиры сам понукаемый Сувориным автор, как ни резала пьесу цензура, как ни опошляла ее суворинская постановка, все же «дальнобойность» «Смерти Тарелкина» была ощутима и в этом «облегченном» ее варианте — в «Расплюевских веселых днях». И высшее петербургское чиновничество, заполнившее зал «своего» Суворинского театра, «шикало» Сухово-Кобылину, протестуя против обличения полиции.

Обманув Сухово-Кобылина, Суворин сам оказался в какой-то мере обманутым. Его расчеты не оправдались. Он явно недооценивал сатирические силы «Смерти Тарелкина», явно переоценил возможность приглушить ее обличения.

¹ «Россия», 1900, № 501.

На помощь Суворину бросились критики-«охранители» — в первую очередь Юрий Беляев, постоянный театральный обозреватель «Нового времени», который со страниц этой печально известной газеты торопливо заявил, что пьеса Сухова-Кобылина написана «со всей беззаботностью жизни» и что, следовательно, «смех, вызываемый комедией, должен быть так же прост и беззаботен»¹.

Чрезвычайно характерно это решительное «должен быть!» Устами Беляева Суворин старался указать публике, как следует смеяться, как воспринимать пьесу Сухова-Кобылина. Ю. Беляеву вторил со страниц «Биржевых ведомостей» А. Измайлов, уверявший, что «Смерть Тарелкина» — это «комедия с переодеванием», что «драматический элемент» в ней случаен, а главная суть ее — «чистый комизм» «легкомысленно сгруппированных сцен», «шутливость» и т. д. и т. п.

Статьи Беляева и Измайлова наиболее отчетливо формулировали те принципы, которыми руководствовался Суворин в своей постановке «Расплюевских веселых дней». И все же, словно возражая им, Влас Дорошевич, обладавший неизмеримо более высоким художественным чутьем, замечал со страниц «России»:

«Редко с какой драмы зритель уходил с таким тяжелым чувством, как с этой комедии-шутки»².

Само собой разумеется, насилие, учиненное над «Смертью Тарелкина» в этой постановке, не могло остаться безнаказанным. Художественные достоинства пьесы померкли в результате бесконечных купюр, переделок и грубо-развязного исполнения. Это сказалось, естественно, и на последующих критических оценках «Смерти Тарелкина». Даже такой серьезный критик, как Любовь Гуревич, писала в 1903 году: «Поскольку эта комедия является сатирой на порядок своего времени, она может вызвать, при своих художественных недостатках, только ужас, смешанный с отвращением... Ни в чем никакого прблеска бывшего дарования, так что, читая эту комедию-шутку, невольно задаешься вопросом: да неужели же возможно такое отсутствие самокритики, такое падение ума и воображения у человека, который показал раньше несомненную даровитость»³.

¹ «Новое время», 16 сентября 1900 г.

² «Россия», 17 сентября 1900 г., № 502.

³ «Вестник и библиотека самообразования», 1903, № 20,

Столь решительное отрицание художественных достоинств пьесы, в которой мастерство и дарование Сухова-Кобылина обнаружилось в полном блеске, было возможно, разумеется, только под впечатлением суворинской постановки.

Сам Сухово-Кобылин, вскоре после премьеры уехавший в Болше, настойчиво запрашивал своих корреспондентов о том, как идут «Веселые расплюевские дни».

«Нынче,— писал он Н. В. Минину 1 ноября 1900 года,— получил я «Новое время» от 15 октября, из которого мог усмотреть, к моему удовольствию, что Веселые расплюевские дни продолжают держаться на сцене и вступили в 8-е представление. Я только не знаю, велик ли сбор, то есть полна ли зала... Прошу Вас справиться в театре, как являют себя сборы, полными или неполными, то есть с будущностью или без будущности?» (268).

Через два месяца он снова беспокоился: «Я не имею за молчанием Вашим каких-либо сведений о судьбах моей третьей пьесы; знаю только одно, что ее дали 12 раз и за-сим она будет на днях в 13 раз. Какой ее ход—на гору или под гору? Т. е. вниз или вверх??? Пожалуйста, напишите все: и дурное и хорошее» (268).

Ответы, видимо, в лучшем случае приходили неопределенные, а 13-е представление, которого Сухово-Кобылин ожидал еще в январе 1901 года «на днях», не состоялось ни в феврале, ни в марте, ни в апреле. «...С тех пор все замолкло,— сетовал писатель,— отчего же их не дают? Мне кажется, что это прискорбный знак... Я остался в неизвестности, что с этими не-веселыми днями сделалось—провал или торжество. И так как у меня удачи нет ни в чем, то думаю, что Веселые расплюевские дни оказались очень скучными днями...».

Сожалая, видимо, о своей капитуляции перед Сувориным и цензурой, писатель утверждал:

«Дальнобойность этой пьесы превосходит Свадьбу Кречинского. В Кречинском нет такой страницы, какая явилась в Веселых днях в крике чиновника «Все наше!!» Я могу смело сказать, что такой страницы в России не писано. Тем более, что современные политические дела говорят то же самое. Чиновники уходили и разорили страну» (268).

Эти слова отчетливо говорят о том, что, несмотря на вынужденные компромиссы с Суворинским театром и цензурой, Сухово-Кобылин до конца дней оставался принци-

пильным, последовательным врагом царской бюрократии и отчетливо сознавал непреходящую актуальность своих произведений.

В это время предполагалось отдельное издание последней пьесы Сухово-Кобылина, и он в своих письмах замечал, что не хотел бы при подготовке текста к печати учитывать компромиссные изменения, сделанные для суворинского театра, — «не давать перемен», «оставить по печатному» тексту «издания моих драматических сочинений...» (268) (то есть издания 1869 г.). Но «Смерть Тарелкина» так и не была вторично напечатана при жизни драматурга.

6, 7 и 8 июля 1901 года группа артистов Александринского и Литературно-художественного Суворинского театров, гастролировавшая в Москве, исполнила в театре сада «Аквариум» одну за другой все три пьесы трилогии. В следующие три вечера трилогия была повторена. Таким образом, заветная мечта драматурга формально была как бы осуществлена. Но трилогия завершалась все же не «Смертью Тарелкина», а «Расплюевскими веселыми днями», которые шли в суворинском варианте. Картину несколько меняло только то, что Расплюева играл, как это и мечталось Сухово-Кобылину, замечательный артист В. Н. Давыдов. «Все сцены с г. Давыдовым проходили при гомерическом хохоте, достигшем высших границ в знаменитой картине, где Расплюев является в качестве следователя. Тут делалось что-то невообразимое — половина говорившегося со сцены пропадала за взрывами хохота»¹.

«Расплюев-квартирный — это ли не сатира?! — спрашивал рецензент «Русского слова». — Говорят, что последняя часть трилогии — шарж, фарс, карикатура. Да, возможно, но по отношению ко всем, только лишь не к Расплюеву, что остальные карикатуры, это не важно, но Расплюев жизненен»².

Следовательно, силой давыдовского таланта было завоевано признание сатиричности образа Расплюева, остальные же образы по-прежнему объявлялись карикатурными. Причем газета тотчас спешила, как это делалось и с другими пьесами Сухово-Кобылина, переадресовать сатиру прошлому, истории.

«Свет реформ, — умилялся критик, — рассеял мрак, ца-

¹ «Русское слово», 11 июля 1901 г., № 188.

² Там же, 8 июля 1901 г., № 186.

ривший в дореформенных судах: там засияла правда... Позже коснулись реформы и полиции... и ее мрак исчез, а мы теперь с легким сердцем хохочем над отошедшим тоже в область преданий невежеством, грубостью, дикостью, пьянством, лихоимством полицейских»¹.

Подлинную оценку смеху, который вызывали даже искаленные «Расплюевские веселые дни», царская цензура, впрочем, дала позднее: в 1906 году пьеса эта была снова запрещена. «Фраза в этой пьесе: «Всю Россию под арест!» — слишком современна», — так объяснил причины запрещения журнал «Театр и искусство»².

Автор «Смерти Тарелкина» в это время был уже мертв. Иначе он, несомненно, вспомнил бы с иронией о том, как рецензенты суворинской постановки «с легким сердцем хохотали» над его сатирической пьесой и уверяли, что смеются над прошлым, «отошедшим в область предания».

Мечта Сухово-Кобылина поставить на сцене «Смерть Тарелкина» в ее подлинном, неискаженном виде так и не осуществилась при жизни писателя. Но тем не менее пьеса его, получившая широкое распространение среди читателей и, невзирая на все искажения, с большим успехом прошедшая в Москве при участии Давыдова, сыграла немаловажную общественную роль.

ВДАЛИ ОТ РОДИНЫ

Когда перелистываешь дневники Сухово-Кобылина, возникает впечатление, что с этих страниц сам писатель страстно опровергает утверждения, будто он «и по свойству своего воспитания и по своему мировоззрению всю жизнь был одержим «тоской по берегам чужим», будто он «оставался чуждым не только русской литературе, но и России вообще». В своих дневниках писатель предстает перед нами, как мы в этом уже неоднократно имели возможность убедиться, сознательным, глубоко ответственным и трудолюбивым деятелем большой русской литературы и русской сцены, честным и мужественным патриотом, смело возвышающим свой голос против самых гнусных пороков современного ему строя, современного ему русского общества.

¹ «Русское слово», 8 июля 1901 г., № 186.

² «Театр и искусство», 1906, № 31, стр. 469.

Правда, патриотические чувства Сухово-Кобылина страдали от болезненного ощущения непрочности, исторической обреченности русского дворянства, к которому принадлежал писатель, с интересами которого он был связан крепкими узами. Но у Сухово-Кобылина доставало ума, таланта и мужества, чтобы в своем творчестве бичевать пороки дворянства, высмеивать кречинских, атуевых и чванкиных, показывать гибель муромских. Он отчетливо видел разложение и распад дворянского сословия и для себя лично в этом процессе усматривал серьезную угрозу.

Утверждая в своих дневниковых записях, что распространившиеся перед реформой 1861 года среди крестьян надежды на освобождение с землей законны, он в то же время со страхом отмечал:

«Вести неблагоприятные из Петербурга, ибо, говорят, там начинаются смуты помимо бывших недавно в университетах, а крестьяне вообще расположены к смутам в том смысле, что им не только хочется прибрать землю, состоящую под ними, в свои руки, но вдобавок они все толкуют о том, что если царь захочет, то всю землю разделит промеж мужиками, что он-де хочет, а дворяне не хотят.

Так как в России класс собственников чрезвычайно малочислен, то подобные идеи могут охватить всю страну, и тогда действительно могут произойти трагические последствия...» (227).

Эта запись весьма симптоматична. Художник, понимающий страдания народа, и «владелец», неспособный забыть о собственных интересах; сталкиваются тут в остром противоречии и пытаются найти выход в компромиссном решении отдать крестьянам «не всю» землю, так, чтобы и волки были сыты и овцы целы. Тревоги и волнения, которые на протяжении многих лет испытывал помещик Сухово-Кобылин, находят отчетливое объяснение в ленинской классической характеристике шестидесятых годов:

«Оживление демократического движения в Европе, польское брожение, недовольство в Финляндии, требование политических реформ всей печатью и всем дворянством, распространение по всей России «Колокола», могучая проповедь Чернышевского, умевшего и подцензурными статьями воспитывать настоящих революционеров, появление прокламаций, возбуждение крестьян, которых «очень часто» приходилось с помощью военной силы и с пролитием крови заставлять принять «Положение», обди-

рающее их, как липку, коллективные отказы дворян — мировых посредников применять такое «Положение», студенческие беспорядки — при таких условиях самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»¹

Эту опасность Сухово-Кобылин остро ощущал. «Моя впечатлительность,— писал он в своем дневнике,— доходит до крайних пределов. Мне почти невозможно заниматься делами. Впрочем, и дела тяжелые. К тому общее разорение дворянства очень сильно на меня действует. Этот мир весь рушится или лучше уже разрушился — и меня качает. Я этой качки выносить не могу и в то же время сам не знаю — куда идти — где жить — где основываться?».

Шаткость его положения приводит Сухово-Кобылина к мысли продать имения и поселиться за границей

Эта мысль подстегивается теми ощутительными и болезненными ударами, которые наносятся патристическому чувству писателя. Еще в 1855 году Сухово-Кобылин тяжело пережил поражение России в Крымской кампании, которая, по словам Ленина, «показала гнилость и бессилие крепостной России»². Писатель с глубокой горечью задумывался о том, что «Россия разбита впрах, склонила голову...», о том, что враг «разметывает на ветер основания Севастополя — флот погиб, Черное море отнято, крепости обобраны...», о том, что народу-великану «дергают зубы, заставляют подписывать отречение от всех прав и столетних завоеваний...». «Мы,— заключал он,— живем в такое время, когда чувство достоинства, и личного и национального, должно закрыть себе лицо руками, чтобы не видеть и света божия» (219).

Эти строки в высшей степени характерны для Сухово-Кобылина, чьи герои с подлинной гордостью говорят о русской воинской славе. «Мне вот,— с достоинством заявляет Муромский Князь,— под Можайском проломили прикладом голову, когда я, простой армейский капитан, принимал француза на грудь, а вас тогда таскала на руках французская мамка». И даже Атуева гордо напоминает: «Я не экономка какая. Мой отец с Суворовым Альпийские горы переходил».

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 26—27.

² В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 95.

Часто, размышляя о своем будущем, Сухово-Кобылин ставил перед собой дилемму: «Где мне жить, где основываться — в России или Франции? . . Там (то есть в России. — К. Р.) моя известность, литература, мой язык. . .». Но он опасался, что «России предстоят смуты и тяготы великие — кто молод, тот пусть едет в бурю, а кто уже изведал ветров, правит свое судно к пристани» (224).

Однако стоит ему оказаться во французской «пристани» — в имении Гайрос, купленном им в Бретани, как он тоскует: «Мне хочется в Россию, а во Франции я чужой».

Так начинаются метания Сухово-Кобылина между Россией и Францией. На протяжении многих лет он то и дело пересекает Европу в своем старомодном, допотопном дормезе. Эти поездки во Францию, впрочем, лишь отчасти объясняются страхом «владельца» перед предстоящими России «смутами» и «бурями». Основная их причина другая, и причина эта со всей отчетливостью высказывается в письмах и дневниках драматурга.

«Вам известно, — пишет он В. С. Кривенко, — что я относительно России пессимист — ее жалею, хую, — но люблю. Мне она всегда была мачехой, но я был ей хорошим, трудящимся сыном. Здесь, в России, кроме вражды и замалчивания, ждать мне нечего. На самом деле, я России ничем не обязан, кроме клеветы, позорной тюрьмы, обирательства и арестов меня и моих сочинений, которые и теперь дохнут в цензуре. . . Из моей здешней, долгой и скорбной жизни я мог, конечно, понять, что на российских полях и пажитях растет крапива, чертополох, татарин, терновник для венцов терновых, куриная слепота для мышления, литературная лебеда для «духовного кормления». . . Лично обречен я с моими трудами литературному остракизму и забвению» (213).

Горечь художника, отдавшего творчеству все силы своего дарования и многие годы упорного труда и приговоренного царской цензурой к «пожизненному наморднику», ненависть к попыткам властей навязать русской мысли «куриную слепоту» и русскому народу — «лебеду для духовного кормления» — вот что заставляло Сухово-Кобылина говорить о России как о «мачехе».

Этот мотив скорбно звучит и в письмах к Н. В. Минину:

«Состояния потрачены — более того, разрушены. Цен-



А. В. Сухово-Кобылин на читке «Веселых расплюевских дней» («Смерть Тарелкина») в театре Литературно-Художественного общества, 1900 г.



А. В. Сухово-Кобылин на репетиции.
Зарисовка, 1900 г.

ность имений падает — и все смотрит разорением... Мои произведения тоже пошли прахом. Старые мои пьесы не дают, новую не ставят... При всех моих талантах я бы легко мог умереть с голоду. Вот какова она, матушка Россия...».

«Сколько вещей лежит втуне, — когда я посмотрю на свой шкаф, мне как грустно становится... Много, много хороших вещей лежит, и все даром, втуне — что другим составило бы европейскую известность и деньги, которых мне так надо... а у меня это какой-то хлам, покрытый сорокалетней пылью...» (268).

Сознательно отстраняясь от литературной и театральной жизни — отчасти из чувства обиды, ощущения несправедливости критики и недостаточно высокой оценки его произведений, отчасти из-за увлечения философскими занятиями и хозяйственными делами, — Сухово-Кобылин, однако, прекрасно знал современную ему русскую литературу, особенно драматургию, и нередко страницы его дневника свидетельствуют об активном, страстно заинтересованном отношении писателя к творчеству его собратьев по перу. Суждения Сухово-Кобылина о литературе и искусстве всегда самобытны, но далеко не всегда справедливы.

Как уже отмечалось, Сухово-Кобылин не признавал Островского, не понимал и не любил его пьес. После спектакля Малого театра «Бедность не порок» он только иронически заметил в дневнике: «Боже! Что это такое?» А в 1869 году, побывав в Малом театре на «Горячем сердце», Сухово-Кобылин разражается в дневнике своим целой филиппикой, в которой звучит резкая неприязнь к Островскому:

«Тут не только все пьют и буянят, — но сам автор является грубейшим варваром... Дочь купца, будто забитая, которая любит приказчика и выходит по любви, — есть такое же отвратительное и ужасающее создание, как и сам отец. Публика аплодировала. Я с внутренним ужасом вышел из театра до конца представления...».

Причины этой неприязни становятся ясны, когда обнаруживаешь в дневниках и письмах Сухово-Кобылина такие, например, прямые сопоставления: в одной из газет «очень скромно» упомянуто о том, что пьеса «Дело» «имеет свои достоинства», а через неделю в той же газете появляется известие, что Островский «написал драму Минин, и похвалы ему самые роскошные». «Итак, — с горечью резюми-

рует Сухово-Кобылин,— я перед Островским пигмей!» (227)

В то время как Островский был репертуарным драматургом и произведения его находились в центре неослабного внимания литературной и театральной критики, любимые вещи Сухово-Кобылина «Дело» и «Смерть Тарелкина» запрещались цензурой и замалчивались критикой. Отсюда, видимо, рождались и зависть к Островскому, и ревность к его успехам, и несправедливость сухово-кобылинских оценок пьес Островского.

Совсем другими, на наш взгляд, причинами объясняется резкий и столь же несправедливый отзыв Сухово-Кобылина о «Чужом хлебе» («Нахлебнике») И. С. Тургенева. Эту пьесу Сухово-Кобылин прочел в «Современнике» в 1857 году, вскоре после того, как она вышла в свет, и записал в дневнике: «Читал Тургенева «Чужой хлеб». Плохо, пошло, вяло, без ума, без вкуса и без такта. Претензия на чувство, а сердца нет». Категоричность и решительность этой оценки тем более удивительна, что другие произведения Тургенева нередко вызывали одобрение Сухово-Кобылина. «Рудин», по его словам,— «хорошая добротная вещь — этюд весьма верный, изложен хорошо, но без всякого блеска, умно» (227).

О финале тургеневского «Дыма» Сухово-Кобылин отзывался особенно тепло: «Это артистически сделано». Вероятнее всего, Сухово-Кобылин был убежден, что тема «Нахлебника» требует иного, резкосатирического выражения. Следует учесть, что текст «Чужого хлеба», опубликованный «Современником», был переработан Тургеневым согласно требованиям цензуры, чего не мог знать Сухово-Кобылин.

Сухово-Кобылин очень любил Толстого, с восторгом относился к сатире Щедрина, читал вслух своим друзьям «Губернские очерки», восхищался «Господами ташкентцами», высоко ценил Глеба Успенского. В творчестве Щедрина и Успенского он справедливо усматривал мотивы, близкие его собственной сатире. Он преклонялся перед Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, часто перечитывал их, читал Фонвизина. Русская литература — в особенности классическая русская комедия — была предметом постоянной любви, освещавшей всю его долгую жизнь.

С болью, «немало уязвленный полным забвением» и перспективой видеть свои «сорокалетние труды — в глухой

ночи исчезающими в реке Лете», покидал Сухово-Кобылин Россию. С надеждой и волнением он возвращался на родину всякий раз, когда появлялась хоть небольшая вероятность постановки его произведений.

Но царская цензура была настороже — из года в год она калечила и запрещала пьесы Сухово-Кобылина и упорно отлучала большого писателя от сцены, от его аудитории. О драматурге забыли, никто о нем не заботился, никто им не интересовался.

«В опубликованном 1 января 1900 года списке лиц, вошедших в состав только что тогда созданного института «почетных академиков» от литературы, имя Сухово-Кобылина отсутствовало,— вспоминал В. С. Кривенко.— Меня несправедливость эта возмутила. В № 8588 «Нового времени» напечатана моя заметка «Забытый». Я указывал на литературные заслуги Сухово-Кобылина. Заканчивал свою заметку следующими словами: «Хочется верить, что в следующем списке во главе новых академиков будет красоваться его имя». Действительно, вскоре он вошел в состав русских бессмертных¹,— вошел одновременно с Горьким и Чеховым.

Но эта запоздалая честь была оказана Сухово-Кобылину только за год до смерти писателя. 11 марта 1903 года в Болье, во Франции, вдали от родины, Сухово-Кобылин умер. Незадолго до смерти, как бы подводя итог своей жизни, он страстно писал:

«Я так всегда рад и доволен, что я эту челядь наказал кнутом — только, по-моему, мало! Надо бы больше. Это бог меня вдохнул пробрать эту челядь!»

Писатель понимал, что, несмотря на все оградительные усилия цензуры и критики, пресмыкавшейся перед царскими сановниками, его гневный голос все же прозвучал с русской сцены и дошел до русского народа.

¹ ЦГАЛИ, ф. 785, № 2, листы 30—31.

З а к л ю ч е н и е

Сухово-Кобылин, автор трех замечательных пьес, в каждой из них по-разному выразил свое отношение к жизни, к русской действительности, но в каждой выступил как гневный сатирик, как мужественный и страстный обличитель. Все творчество его пронизано комизмом гоголевской щедрости — даже в «Деле» есть страницы, исполненные злого и веселого комизма, — и в то же время все оно внутренне драматично, проникнуто энергией борьбы, силой негодования, темпераментом возмущенного духа. Замечательный сатирик был интереснейшей и своеобразной фигурой русской литературы и русской сцены прошлого столетия, столь богатого великолепными талантами.

Сатира бессмертной трилогии — сатира, увековечившая авантюриста из дворян, подлеца «благородных кровей», подонка блестящего высшего общества Кречинского и его прихлебателя, сделавшего карьеру полицейского держиморды, восторжествовавшего над всей Россией Расплюева, сатира, навеки запечатлевшая всю страшную систему чиновнического произвола и насилия в образах «генерала беззакония» Варравина и его достойного сподвижника, изворотливого ядовитого гада бюрократических болот Тарелкина, сатира, отважно пригвоздившая к позорному столбу царскую полицию, — эта сатира, облитая кровью сердца,

любившего Россию, уже по одному только своему накалу, уже по праву великого гнева стоит в ряду замечательных сатир всей мировой критической литературы прошлого.

Воодушевленный гражданским негодованием, Сухово-Кобылин резко возвысил голос против «чиновнического пляса» над горем русских людей, против взяточничества, произвола и беззакония, против насилия и глумления над личностью.

Увиденные им в реальной жизни мерзкие типы хищников и хищнические отношения писатель смело поставил под яркий, ослепительный свет беспощадных художественных обобщений, и в их свете предстала во всей своей бесстыдной, наглой наготе целая судебно-уголовная система высасывания народной крови, осененная знаменем российского самодержавного государства.

Жестоки и неумолимы сухово-кобылинские сарказмы, хлесткое и точное слово его разит, клеймит, убивает, напал носителей хищничества и порока. Сюжеты его пьес бесстрашно исчерпывают тему до дна, смех его горек и чужд снисхождения, — именно этой бескомпромиссностью, решительностью своих обличений и дорог народу Сухово-Кобылин.

Пьесы его — особенно «Дело» и «Смерть Тарелкина» — во весь голос кричат о позоре социальной несправедливости, они протестуют, обвиняют, издеваются. В гневном хохоте этих пьес, в их напряженном драматизме громко прозвучал, — хотел этого их автор или нет, — негодующий голос народа.

Народ не случайно подхватил меткие, отточенные афоризмы Сухово-Кобылина: «В лавках не торгуют, а в присутственных местах, ничего, торгуют»; «Не родись умней, а родись подлец»; «К большим лицам ездить — воду толочь»; «Здесь чиновник — это здесь жулик»; «Все берут — кому как сила»; «Все равны — как перед хлопущей мухой»; «Лучше торговать сальными свечами, да не сальными делами»; «Какой же произвол, когда моя необходимость?»; «Следствие — стало тут кроме добра ничего нет»; «Пропадай мое все, лишь бы начальство было довольным»; «Хочешь честь или хочешь есть»; «Если я тебя из службы выгоню, да с голоду уморю, так ты мне предан будешь»; «Рыло есть вещь первая»; «И раз ударь, и два ударь — но нельзя же до бесчувствия» — и т. д. и т. п.

Все эти афоризмы, высказанные сочным, простым, доходчивым языком, словами крупными, вескими, звонкими, проникнутые живым духом свежей и самобытной народной речи, во всеуслышание обличали порядок, основанный на мордобое, неприкрытом грабеже, чиновном подхалимстве, вымогательстве, хищничестве. Опустившиеся тунеядцы, которых «пиковый король в дворяне жаловал», фальшивые либеральные говоруны, которые, подобно Тарелкину, шли «вперед прогресса», так что прогресс был уже «сзади», фанатики полицейского произвола, подобно Расплюеву, готовые «всякого подвергать аресту», «всю Россию потребовать», — все получили по заслугам, каждому сухово-кобылинская сатира, как и мечтал писатель, «влепила прямо в лоб» свое раскаленное клеймо.

Пьесы, образующие трилогию Сухово-Кобылина, объединены между собой не только общностью ряда персонажей и не только тем, что сюжет каждой пьесы развивает сюжет и мотивы предыдущего произведения. «Дело» начинается письмом Кречинского, в «Деле» фигурируют герои «Свадьбы Кречинского» — Муромский, Лидочка, Атуева, Нелькин; в «Смерти Тарелкина» продолжают судьбы персонажей «Дела» — Варравина и Тарелкина — и представлен «в торжествующем моменте» знакомый зрителям по «Свадьбе Кречинского» Расплюев. Но не это главное, не это самое существенное. Единство трилогии создано общей для всех трех ее произведений темой страстного протеста «против бессмысленных средневековых стеснений личности»¹.

Эта тема, с сочным юмором и веселостью раскрытая в «Свадьбе Кречинского», где высмеивается «высший свет» с его унижительным для человеческого достоинства обезьяньим «нравственным кодексом», с его «язвами и порокками», с его претенциозностью и духовной пустотой, приобретает в «Деле» в обличии царской бюрократии пафос яростного негодования против наглого чиновнического произвола, против попираательства справедливости, против прямого насилия над личностью. Наконец, в «Смерти Тарелкина» та же тема достигает гневного сарказма, крайней остроты и предельной резкости звучания. Сухово-Кобылин с горечью и болью распахивает двери средневековых застенков, показывая тайное тайных русской действительности.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 394.

сти, рисуя правдивые картины самого грубого, самого жестокого, сопровождаемого избиениями и пытками полицейского бесчинства.

Трилогия Сухова-Кобылина дает единое и единственное в своем роде изображение всего — сверху донизу — бюрократического и полицейского механизма порабощения человеческой личности самодержавным строем.

Сухово-Кобылин так остро и отчетливо видел пороки окружающей действительности, пылал такой ненавистью к чиновникам и полиции и с такой большой художественной силой выразил эту ненависть в своих произведениях, что создал темпераментное, глубоко правдивое, подлинно реалистическое изображение современных ему порядков.

В этом заключено непреходящее познавательное и идейно-художественное значение его произведений.

Тематическим единством трилогии определено и стилистическое единство всех трех пьес Сухова-Кобылина. Им свойствен общий сатирический принцип изображения действительности. Характерно, однако, что, создавая типические образы современного ему общества, Сухово-Кобылин отнюдь не исходил в своей художественной практике из стремления обязательно подать типическое в форме преувеличения, гиперболы. Охотно пользуясь гиперболой как специфическим оружием сатиры, он отнюдь не считал это оружие универсальным и единственным в арсенале сатирика.

Его сатира, как и сатира Гоголя, уверенно и охотно пользовалась художественными образами, раскрывающими обыденные и распространенные жизненные явления. Это вовсе не мешало писателю — особенно в тех случаях, когда сатира его приобретала наибольшую резкость и остроту, — прибегать к сознательным преувеличениям, которые легко обнаруживаются и в «Деле» и в «Смерти Тарелкина», но которые служат все той же цели раскрытия правды жизненных явлений.

Другими словами, творчество Сухова-Кобылина не дает никаких оснований для фетишизации гиперболы. Напротив, сатира Сухова-Кобылина может служить примером продуманного использования гиперболы только тогда, когда она действительно необходима, тогда, когда она вызвана внутренней потребностью художника, когда она подготов-

лена развитием и постепенно возросшим напряжением событий пьесы.

Знакомясь с дневниками и письмами Сухова-Кобылина, его биограф скоро обнаруживает сложную взаимосвязь между мировоззрением, субъективными взглядами Сухова-Кобылина и объективным смыслом и содержанием его творчества. Сразу обращает на себя внимание тот факт, что создатель гневных сатирических творений, во многом близких сатире Щедрина и даже, как нам известно, обогащавших своими образами сатиру Щедрина, тем не менее не обладал щедринской сознательностью, отнюдь не считал себя врагом самодержавия, не воспринял передовых политических взглядов русских революционных демократов XIX века. Это, как мы знаем, сказалось отчасти в творчестве Сухова-Кобылина, выступив фальшью и наивной идеализацией в образе деревенского буржуа, старосты-миroeда Ивана Сидорова Разуваева. Идейная ограниченность А. В. Сухова-Кобылина дала себя знать и в его многолетних, по существу бесплодных философских трудах. В Центральном государственном архиве литературы и искусства хранится семьсот пятьдесят рукописей философских работ писателя.

В своей «Философии Всемира», которая так и осталась незаконченной и неопубликованной, Сухово-Кобылин с унылой настойчивостью, хотя и не без сомнений, развивал идеалистические новогегельянские концепции.

Руководящим критерием для понимания природы творчества Сухова-Кобылина и свойственных ему, как и многим другим крупным художникам-реалистам прошлого, противоречий мировоззрения должны служить статьи В. И. Ленина о Льве Толстом, в творчестве которого заключены, как показал В. И. Ленин, «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок», дано «разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления»¹, но который обнаруживал тем не менее полное «непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса»². А. В. Сухово-Кобылин тоже не понимал причин кризиса, который так рельефно отразился в его творчестве, тоже не видел средств выхода из этого кризиса.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 180.

² В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 295.

Противоречия такого рода свойственны были многим писателям-реалистам прошлого. В конечном итоге, это характерное явление — противоречие между политическими и философскими взглядами художника и объективным содержанием его творчества — объясняется тем, что сознание писателя часто отстает в своем развитии от общественного бытия, в то время как талант писателя-реалиста улавливает и верно отражает суть современных общественных явлений, — пусть даже не всех, но значительных социальных явлений.

Характеризуя подобные противоречия, Н. А. Добролюбов пронизательно замечал, что художник в своих отвлеченных рассуждениях нередко «высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности... Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им»¹.

При всей несоизмеримости масштабов гения Толстого и таланта Сухова-Кобылина их внутренние противоречия были во многом близки. Сухово-Кобылин не понимал, почему Россия стала полицейским государством, почему в России господствует «палочный режим» и безграничный чиновнический произвол. Но картину русской действительности той поры он написал со всей силой правды и создал образцы художественной реалистической сатиры, объективно направленной против всего господствующего строя.

Когда Сухово-Кобылин на склоне лет, перебирая покрытые «сатурновой пылью» страницы своих рукописей и дневников, пытался подвести итоги прожитой жизни, то выводы у него получались горькие. Заживо похороненный в своем изгнании, — внешне, казалось бы, добровольном, фактически — вызванном многолетними гонениями цензуры и «охранительной» критики, — писатель с горечью вопрошал, что станет с его трудами после смерти, «кто станет терять время и разбирать бумаги, которые, всем неизвестные, никого не интересуют». «Если это так кончится, — писал он, — я недостойнейший из людей» (268).

Но после Великой Октябрьской социалистической революции творчество выдающегося русского драматурга-сати-

¹ Н. А. Добролюбов, Литературная критика, ГИХЛ, 1935, стр. 47.

рика, о произведениях которого с восхищением отзывались А. М. Горький, А. В. Луначарский, Вл. И. Немирович-Данченко и многие другие деятели советской литературы и советского театра, получило наконец заслуженное признание.

Его трилогия, не переиздававшаяся на протяжении почти шестидесяти лет, была выпущена в свет несколькими массовыми изданиями. Постановки его пьес нередко становились событиями в жизни советского театра, а также и театров других стран — Чехословакии, Польши, Франции.

Сатира Сухово-Кобылина поныне сохраняет свою огромную силу — силу художественной правды. Она служила и служит советскому театру надежным и острым оружием в борьбе против различных пережитков прошлого: против опасной болезни бюрократизма, против бездушной казенщины, против самоуправства, беспринципности и других пороков, дающих себя знать и в наши дни. А главное, она снова и снова напоминает о страшной системе подавления и угнетения людей, попираания достоинства человека, системе, которая была до основания разрушена Великой Октябрьской революцией в нашей стране и которая существует донныне в странах капитала.

Вот почему, как это убедительно доказано исследователями творчества В. В. Маяковского¹, великий советский поэт, уверенно владевший оружием сценической сатиры, многое почерпнул в богатом сатирическом арсенале Сухово-Кобылина.

Вот почему Горький в беседе с Ромашовым о трудных и благородных задачах создания советской сатирической комедии советовал обращаться к опыту Фонвизина, Гоголя и Сухово-Кобылина. Вот почему Луначарский, считавший пьесы Сухово-Кобылина шедеврами драматургии, напоминал советским комедиографам: «Нельзя пройти мимо уроков, которые дают Островский, Сухово-Кобылин»².

Ныне, ознакомившись с дневниками, письмами и черновыми рукописями пьес Сухово-Кобылина, мы получили

¹ См. Б. Ростопский, Маяковский и театр, «Искусство», 1952, стр. 258—332.

² А. В. Луначарский, А. С. Грибоедов, «Русский язык в советской школе», 1929, № 1, стр. 35.

возможность более полно, в деталях узнать его биографию, его личность, творческий труд, выявить его связи с передовыми деятелями русской сцены — Щепкиным, Мартыновым, Садовским и Шумским, Давыдовым и Варламовым, а главное, по достоинству оценить его творчество, развивавшее гоголевские традиции русской литературы и близкое по духу творчеству Щедрина.

КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА
А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА

1817. 17 сентября¹. В Москве, «в приходе Харитония в Огородниках» родился Александр Васильевич Сухово-Кобылин.
1834. Август. А. В. Сухово-Кобылин принят «своекоштным» студентом на физико-математическое отделение философского факультета Московского университета.
1837. 24 июня. Совет Московского университета присуждает А. В. Сухово-Кобылину золотую медаль за сочинение «О равновесии гибкой линии с приложением к цепным мостам».
1838. Окончание А. В. Сухово-Кобылиным Московского университета.
1838. Занятия А. В. Сухово-Кобылина философией в Гейдельбергском и Берлинском университетах.
1842. Приезд в Москву Луизы Симон-Деманш.
1847. Октябрь — декабрь. Поездка А. В. Сухово-Кобылина в Томск.
1850. 7 ноября. Гибель гражданской жены А. В. Сухово-Кобылина Луизы Симон-Деманш.
16 — 22 ноября. Пребывание А. В. Сухово-Кобылина под арестом по подозрению в убийстве Симон-Деманш.
1852. Начало работы над комедией «Свадьба Кречинского».
1854. Май — октябрь. Вторичное пребывание А. В. Сухово-Кобылина под арестом.

¹ Все даты указываются по старому стилю.

- 15 октября. Завершение «Свадьбы Кречинского».
- Ноябрь. Запрещение «Свадьбы Кречинского» цензурой.
1855. 16 августа. Разрешение «Свадьбы Кречинского» цензурой после повторного рассмотрения.
- 28 ноября. Премьера «Свадьбы Кречинского» в Московском Малом театре.
1856. 7 мая. Премьера «Свадьбы Кречинского» в Александринском театре в Петербурге.
- Май. Опубликование «Свадьбы Кречинского» в «Современнике».
1857. 17 сентября. Начало работы над пьесой «Смерть Тарелкина».
- 3 декабря. Окончание судебного процесса А. В. Сухова-Кобылина: Александр II утверждает решение Государственного совета о его оправдании.
1861. Апрель. Завершение пьесы «Дела».
- 1 мая. Издание «Дела» в Лейпциге тиражом в 25 экземпляров.
- Декабрь. Запрещение «Дела» цензурой.
1862. 8 июля. Смерть Марии Ивановны Сухова-Кобылиной, урожд. Шепелевой, матери драматурга.
1863. Июнь. Повторное запрещение «Дела».
1869. Февраль. Завершение пьесы «Смерть Тарелкина».
- Март. Выход в свет первого издания драматической трилогии А. В. Сухова-Кобылина под названием «Картины прошедшего».
1873. 11 апреля. Смерть Василия Алексеевича Сухова-Кобылина, отца драматурга.
1876. Третье запрещение «Дела» для сцены.
1881. Разрешение «Дела» для сцены (с большими купюрами) под названием «Отжитое время».
1882. 4 апреля. Премьера «Дела» в Московском Малом театре.
- 12 апреля. Постановка «Дела» в Русском театре (труппа Федотова) в Москве.
- 31 августа. Премьера «Дела» в Александринском театре в Петербурге.
- Запрещение для сцены «Смерти Тарелкина».
1892. Повторное запрещение «Смерти Тарелкина».
- Создание сатирической сценки «Торжественное соглашение батюшки с миром, или Тариф на раздробительную продажу даров духа святого».

1900. Написание памфлета «Квартет».
15 сентября. Премьера «Веселых расплюевских дней» («Смерти Тарелкина») в театре Литературно-художественного общества в Петербурге.
1901. 6, 7, 8 июля. Исполнение трилогии А. В. Сухова-Кобылина труппой петербургских артистов во главе с В. Н. Давыдовым в театре «Аквариум» в Москве.
1902. 25 февраля. Избрание А. В. Сухова-Кобылина почетным академиком по разряду изящной словесности.
1903. 11 марта. Смерть А. В. Сухова-Кобылина в Болье, во Франции.
-

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>Глава первая</i>	
НАЧАЛО ЖИЗНИ	15
<i>Глава вторая</i>	
«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»	38
Работа над пьесой	38
Две премьеры	51
Образы комедии	89
«Свадьба Кречинского» и гоголевское направление русской литературы	118
<i>Глава третья</i>	
«ДЕЛО»	137
Труд сатирика	137
Сатирическое осмеяние «армии чиновников»	165
Положительные герои «Дела»	207
<i>Глава четвертая</i>	
«СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»	217
Сатира против полиции	217
Идея, жанр, традиции	225
Персонажи фарса	249
<i>Глава пятая</i>	
ПОСЛЕ ЗАВЕРШЕНИЯ ТРИЛОГИИ	267
«В ночи»	267
«Свадьба Кречинского» на сцене	273
«Дело» в Москве и в Петербурге	285
«Расплюевские веселые дни»	302
Вдали от Родины	317
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	324
Краткая летопись жизни и творчества А. В. Сухова- Кобылина	332

Константин Лазаревич Рудницкий

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

Редактор *В. Н. Стольная*

Оформление художника

Н. М. Лобанова

Художественный редактор

Э. Э. Ринчино

Технический редактор

Г. К. Александров

Корректор *С. И. Габина*

※

Сдано в набор 19/VI 1957 г. Подп. к печ. 3/XII 1957 г.
Форм. бум. 84×108¹/₂. Печ. л. 11,31 (условных 18,55)
Уч.-изд. л. 17,49. Тираж 7000 экз. Ш 08473.

„ИСКУССТВО“

Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Изд. № 4107. Заказ № 1253.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза
Ленинград, Социалистическая, 14

Цена 17 р.



"Mokycombo"